نظرية الحركة
فى الدراما والباليه

الناشـــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

العنـــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنـى قبلـى السكة الحديـد - مسـاكن دربالـه - فيكتوريا - الإسكندرية.

تليفـــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣

الرقم البريدي: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.



dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com



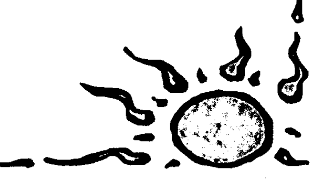
http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب : نظرية الحركة فى الدراما والباليه

المؤلـــــف: أ. د. كمال الدين عيد

رقـم الإيـداع: ١٨٠٣٦ / ٢٠٠٦

الترقيم الدولى: 3 - 583 - 327 - 977



نظرية الحركة

فى الدراما والباليه

تاليف

أ. د. كمال الدين عيد

أستاذ الدراسات العليا - أكاديمية الفنون

كلية التربية النوعية- جامعة عين شمس

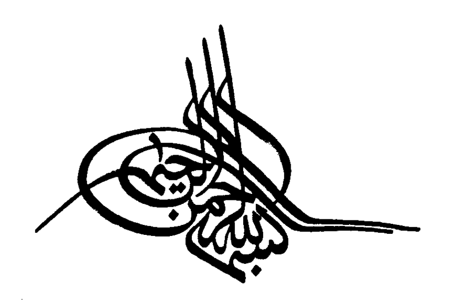
الطبعة الأولى

٢٠٠٧م

الناشر

دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهــداء

إلى أ. د . فتحى سرور صاحب فكرة إنشاء كليـات التربيـة النوعية،
وزرعها فى جنبات ريف مصر، ليؤصّل الثقافة العلمية فى شابات وشباب
كانوا بعيدين جداً عن الأصول العلمية للآداب والفنون .

المقدمة

تفضّل عليّ الزميلان الدكتور محمد صديق والأستاذ عبد المجيد شكرى، فدعياني .. الأول للتدريس فى كلية التربية النوعية بأشمون- المنوفية، والثانى فى كلية التربية النوعية بالزقازيق عام ١٩٩٥م . لم تكن لى خبرة سابقة بأشمون، لكن الزقازيق تُمثّل فى حياتى تاريخاً مسرحياً قديما عندما زرتها عدة مرات مفتشا للمسرح المدرسى فى عام ١٩٥٦م. ولا تزال جلسات التدريب التى شهدتها من المخرج الزقازيقى المرحوم محمود شرف عالقة بذهنى حتى يومنا هذا . كانت هذه هى خطوة البداية للتعرف على كليات التربية النوعية ومناهجها العلمية لخدمة الثقافة والآداب والفنون .

ولعل أشد ما لفت انتباهى هو هذه المناهج الدراسية التى تُركّز- ولأول مرة فى ريف مصر- على الأسس العلمية للآداب والفنون . فالمناهج هى مجموعة منتقاة من مناهج الدراسة الجامعية فى كليات الآداب وأكاديمية الفنون وكليات الفنون الجميلة والتطبيقية والإعلام التربوى فهى إذن- والحالة هذه- تُعدّ جيلاً جديداً مُسلّحاً بعلوم ودراسات تصب مباشرة فى وجدان الطالبات والطلاب، وتشحذ لديهم همماً، بل وتوقظ فى أفئدتهم أحاسيساً ووجدانيات ظلت حبيسة لفترة طويلة، كانوا فيها محرومين من متعة الثقافة التطبيقية فى المسارح ومعارض الفنون التشكيلية والتطبيقية والجميلة على اختلاف أنواعها .

إن أهم ما أعتز به هو المضمون العلمى الذى يناله هؤلاء الشباب، والذى سوف تظهر آثاره فى القريب العاجل، حين يحتل كل منهم مكانه ليقود منطقته إلى آفاق ثقافية وفنية ترتكز على المنطق، وليفسح لأبناء بلده معارف شتى تجعلهم يتذوقون طعم الآداب والفنون، بل وطعم الحياة أيضاً .

ومنذ العام الجامعى الفائت ٢٠٠٤/ ٢٠٠٥ ميلادية شرفنى الزميل المرحوم شكرى عبدالوهاب بدعوتى للتدريس فى قسم الإعلام التربوى - كلية التربية النوعية- جامعة عين شمس.

وشرفتُ بتدريس مواد نظريات الإخراج المسرحى، المسـرح الشـامل، نظريـة الحركة فى الدراما والباليه (والتى أضع هذا الكتاب منـهجا علميـا للفصـل الدراسـى الواحد وفق مناهج الدراسة بالجامعة).

وقد تفضل أ.د. السيد بهنسى عميد الكلية ، أ.د. طه محمد بركـات رئيـس قسم الإعلام بتكليفى بالإشراف على الرسائل العلمية لدرجتـى الماجسـتير والدكتـوراه فى المسرح.

أرجو أن يوفقنى الله على حمل الرسالة الأكاديمية ، وأشكر لهما هذا الفضـل وهذه الثقة الغالية. الله ولى التوفيق .

الفصل الأول

التمهيــدات

- مدخل إلى نظرية الحركة
- نظرية الحركة بين الدراما والباليه
- أشهر أنواع الباليه

مدخل إلى نظرية الحركة

١-١

تهتم النظرية من البداية بفن الحركة عامة . لكن أهم تأثير لها يبدو واضحاً في كل من فن الدراما وفن الباليه، وكذا في الفن الصامت (البانتومايم PANTOMIME) .

وفن الحركة نوع فني خاص ومستقل، له خصائصه وقواعده الجوهرية التي تميزّه عن غيره من الفنون التابعة والفنون غير المستقلة . من الطبيعي أن تأثير النظرية في فن الرقص أو الباليه يختلف عنه في الفن الصامت، وخاصة من الناحية (الاسطاطيقية) الجمالية . إذ تبدو فروق النظرية واضحة وبيّنة تماماً . على اعتبار أن لكل من الفنيْن (الرقص، الصامت) وسائل خاصة به .. حتى برغم قيام جسد الإنسان في كل منهما بالدور الأعظم في الحركة الراقصة أو التابعة للصمت في البانتومايم . وبرغم احتلال (الحركة الريثمية أو الحركة الإيقاعية-RHYTHMIC) كلا من الزمان والمكان، وفضلاً عن اختلاف الهدف من الحركة بطبيعة الحال عند كل من الرقص والفن الصامت .

سار الفنان-في نظرية الحركة-جنباً إلى جنب يستعير كل منهما من الآخر تطوره . ولا نستطيع بأى حال من الأحوال فَصْل طريق هذا التطور على المستوى التاريخي، إذ استعمل كل منهما نفس التعبيرات الفنية تقريباً .

ومع ما تقدم، فإننا نرى-بقليل من التحليل-أن فن الحركة، أو لنقُل النظرية فيه، هو نفس أساس التعبير في فن الرقص . فلا رقص ولا باليه بلا حركة تمتلئ بالإيقاعات المختلفة، التي ينفرد كل منها بالتعبير عن مضمون معين، يبغي الفن نقله إلى الجماهير المشاهدة . كما نلاحظ أن هذا التشابه يُفصح في طياته عن لا تشابه أو اختلاف في كل من فن الحركة وفن الرقص . ولقد عُنيت الدراماتورجيا بعناصر هذا الاختلاف الدقيق بينهما، في محاولة لتفسير الجزيئات عند كل فن على حدة، لتضع له مواصفات وتقنيات علمية وفنية قدر ما وسعها من حيلة وتقدّم علمي ودرامي .

يعتبر فن الباليه هو أداة التعبير الشعبية عن الرقـص الكلاسـيكى، وهـو مـا تشير إليـه الدراسـات التاريخيـة والطويلـة للباليـه الكلاسـيكى كفـن رقـص تقليـدى أوروبى استغرق وقتاً طويلاً فى نموه ونطوره، ولا يزال حتى وقتنا هـذا لم يصـل بعـد إلى درجة التقييم أو التقويم الأخير والمستقر له . وحينما نقول وقتاً طويلاً، فإننا نعنى بدء هذا النوع من الرقص الكلاسيكى (الباليه) منـذ بدايـات عصـر النهضـة الأوروبـى مارا بقرون خمسة حتى قرننا العشرين الحالى .

إلا أنه يتضح من هذه الفروق أن القرن قبل الماضى التاسع عشر الميلادى قـد وضع عراقيل عديدة أمام فن الباليه كان من جرائها تحجّر هذا الفن فى بـلاد كثـيرة فـى أوروبـا، باسـتثناء روسـيا بمسـرحها الخـاص بالباليـه والمعـروف باسـم مسـرح البولشوى POLSHOI .

نظرية الحركة بين الدراما والباليه

١ - ٢

يذكر يوهان فلفجنج فون جوته (١٧٤٩-١٨٣٢م) JOHANN Wolfgang Von Goethe في درامته الشهيرة (فاوست Faust) "فـى البداية كـان الحـدث". وهو يشير بتعبيره هذا إلى بداية الحدث المسرحى فى الدراما الأصـل .. القديمـة قـدم وتواجد الإنسان . هذا الحدث الذى يقتضى حدوثه (حركة معينة أو خاصة) مـا فـى ذلك شك . وهذه الحركة داخل الحدث أو خارجه أحيانا كثيرة كانت مـن مهماتـها الأولى والجوهرية التعبير عن التطور التاريخى للبشرية والإنسان معا. ممـا أخـرج لنـا فى تاريخ المسرح العالمى نماذج عدة من درامات وملاحم ومسرحيات أطلق عليها فيما بعد (فن التمثيل المسرحى)، بفعل نظرية اليونانى القديم أرسطو .

وإذن، فقد سـبقت الحركـة فـى الدرامـا الحركـة فـى فـن الرقـص .. علـى المستوى الرسمى أو لنقل الأكاديمى . لكننا نعرف كذلك أن فن الرقص هـو مـن أقـدم الفنون جميعها. ولما كانت الحركة هى (الموتيف Motive) أو المحرك الأساسى لفـن الرقص . فإن معنى ذلك أن فن الرقص- فى حقيقتـه وعـبر خصـائص وظيفتـه- قـد سبق فن الدراما الذى نهض وانتشر على يد الإغريـق فـى عصـره الذهبـى فـى القـرن الخامس قبل الميلاد .

إلا أننا نعتبر أن فن الحركة المسرحية وفق الأسـس العلميـة المتواضعـة التـى عمل بها، كانت أسـبق علـى فـن الرقـص الرسمـى، والـذى لم يولـد علـى المسـتوى الأكاديمى الرسمى والعالمى إلا فى عام ١٦٦١م، وهى سنة ميـلاد الأكاديميـة الملكيـة للرقص فى فرنسا Académie Royale De Dance إذ إنـه بعـد هـذا الميـلاد قـد بدأت خطوات علمية، مثل تحديد قواعد فن الرقـص الخـاص بالباليـه الكلاسـيكى، وصدور قاموس لغة الحركة فى الباليه، وتنظيم برامج التعليم المختلفة، وتوجيـه كـل مهنة الباليه مستقبلا إلى شكل الاحتراف الفنى المميز، بعيدا عن الهوايـة والارتجـال فى مضامين الرقص أو أشكالها . إذ أدت كل هذه الضوابط إلى ميلاد الأسلوب الفنـى

لرقص الباليه . وهو الأسلوب الذى وضع المقاييس الفنية الدقيقة لعروض رقص الباليه، وأحكام ترقيتها فنيا، وفحص جوانب العمل ونظم التدريبات فيها .

*

١-صحيح أن نظرية الحركة واحدة، تعنى أن لكل حركة دَلالة .. لكن تلك الدلالة تختلف على وجه التأكيد فى كل من الدراما والباليه . إذ تشق الحركة طريقا فى الدراما يؤدى إلى نتائج درامية وفكرية خاصة . لا يمكن أن تتشابه أو تتطابق بأى حال من الأحوال مع الطريق الذى تشقه الحركة فى الباليه .

٢-فضلا عن أن فلسفة الحركة فى الدراما، تتخذ لها أشكالا ووضعيات خاصة، فى استناد إلى توافق وانسجام مع الفعل (الحدث الدرامى ذاته)، ثم مع رد الفعل Reaction، بما لا يتشابه مع فلسفة الحركة فى فن الباليه .

٣-أضف إلى ذلك أن مناهج الحركة فى الباليه ترتكز على أسس وقواعد أشبه ما تكون بالجبرية والإلزام Obligation، خاصة فيما يتعلق بأجسام وحركات الراقصين والراقصات . وهو ما لا نجد له نظيرا فى فن الحركة عند الدراما .

أشهر أنواع الباليه

أ- الباليه

الباليه هو أحد فنون الرقص التى بدأت منذ عدة قرون فى أوروبا . وتحـوى الأشكال المتعددة للرقص فنون (الرقص الحديث، الرقـص الشـعبى المسـرحى، رقص الجـاز، وأنـواع عديـدة أخـرى) وهنـاك الباليـه الكلاسـيكى الأكـاديمى، الباليـه التجريدى، الباليه العصرى، باليهات البلاط الملكى .

تعددت موضوعات رقص الباليه فى القرن العشـرين، كمـا تنوعـت حركاتـه وتضاربت أساليبه . ويحتل رقـص الباليـه فـى العصـر الحديـث أنـواع (الكلاسـيكية الجديدة، الباليه القومى الوطنى، الباليه السيمفونى، باليه الجاز). وقـد حقـق باليـه الجاز انتصارات رائعة فى عالم الرقص العصرى مـن ناحيـة لغتـه وحركتـه وتقنياتـه ولغة الحركة فيه، حتى تحول أو كاد يتحول إلى رقص قومى، خاصة فـى الولايـات المتحدة الأمريكية وعند الزنوج تحديدا .

خضع فن الباليه للتجديدات شأنه شأن الفنـون الأخـرى . وفـى محـاولات لتجديد الباليه كفن رقص له خصائصه وتأثيراته ووسائله الخاصة، فقد عمـل الباليـه الكلاسيكى الجديد إلى إدخال حركة الإصلاح علـى الباليـه الأكـاديمى الكلاسـيكى، مطورا بالوسائل الحديثـة، وبالحركـة السـريعة الملائمـة لـروح العصـر، بغيـة إيجـاد أسلوب رقص حديث وعصرى .

أما الباليه القومى، فقد سعى إلى الاهتمام بعنصرين هـامين: أولهمـا تحقيـق الموضوعات الشعبية القومية من خلال فـن الرقـص، بمسـاعدة موسـيقى ولغـة حركـة ترتكزان على عناصر الشعبية والبساطة المفهومة غير المبتذلـة، يظـهران فـى الفلكلـور وفى الأصول التقليدية الموروثة . وثانيهما هو تجميع الجهود الفنية لـدى الموسـيقيين والمصممين ومهندسى المناظر المسرحية فى جهود قومية واحدة، للارتقاء بفـن الرقص الشعبى، وتغذيته بعناصر المحلية والقومية .

ب- الباليه الأكاديمى (الكلاسيكى)

هو فن الرقص التقليدى الأوروبى الذى يحتل خشبة المسرح . ولفظة (باليه) تعنى لغة الحركة التى يقوم عليها عرض الباليه على المسرح . ويقتضى العرض الواحد جهدا خارقا ومضنيا من التدريبات الطويلة والتقنية المنتظمة والتتابع الدقيق . وهو ما تضطلع به مدارس ومعاهد الباليه الكلاسيكى .

وفى الباليه، تتضافر لغة الحركة مع التقنية أو الأسلوب الفنى . ولا يفترقان إلا فى حالة واحدة، حين تهتم التقنية بتحقيق الجانب الجمالى بما تفرضه على الخطوات والقفزات واللفات، وفى إبراز جماليات معالم التعبير فى حركة الجسد أو الأطراف (اليدين والقدمين) .

بدأ الباليه الكلاسيكى مستغرقا وقتا طويلا . وحتى اليوم فإنه لم يصل بعد إلى درجة الكمال . لكن خطواته الأولى تعزى إلى الرقصات الشعبية وأصولها فى أوروبا الغربية، خاصة فى فرنسا وإيطاليا وأسبانيا . هذه الرقصات التى كانت تقدم فى عصر النهضة فى بلاطات الباروك وعصره. ثم تطور الباليه الكلاسيكى مرتفعا ومعليا من مستوى الرقصات، بادئا بإدخال الخطوات والبواعث والمحركات وأشكال الإعلاء والارتقاء . وأصبح الأسلوب الفنى – إلى جانب لغة الحركة – فى خدمة عروض الرقص على خشبة المسرح . وقد أفاد هذا الجانب العملى التطبيقى فى تطوير وترقية التكوين الفنى للباليه الكلاسيكى، بالإضافة إلى ابتكارات مصممى الرقص وفنانى الباليه والمدربين الفنيين . وتعتبر هذه المرحلة– منذ تاريخ الباليه الكلاسيكى– هى المرحة التعليمية المشابهة لمرحلة (رقص الشخصية) فى الرومانتيكية.

وضمن خطوات التطوير يقوم الإيطالى بلاسيس C.Blasis ببعض الجهود فى ترقية الباليه الكلاسيكى فى القرن التاسع عشر الميلادى .

جـ- الباليه الملكى

والمقصود به حفلات الباليه التى كانت تقام فى الفناءات الواسعة داخل القصور والبلاطات فى نهاية القرن الرابع عشر الميلادى، فى المقاطعات الإيطالية والجنوبية الفرنسية، وخاصة فى حفلات الزواج الأرستقراطية .

كان يقوم بالرقص فى تلك الحفلات علية القوم وكبار الشخصيات فى لباس مقنع . وكثيرا ما كان الخادم هو الذى يقوم بالحركات الترفيهية والفكاهية لتسلية الحاضرين .

والحفلة الأخيرة التى أقيمت لهذا النوع من الباليه الملكى كانت عام ١٤٨٩م بمناسبة زواج أحد نبلاء شمال إيطاليا .

وقد نقلت هذا النوع من إيطاليا إلى فرنسا السيدة كاتالين ميدتشى KATALIN MIDICI . ثم انتشر الباليه الملكى بعد ذلك على المستوى الأرستقراطى العام. حين أخرج الفنان بالتازارينى دى بلجيويوزو Baltazarini Di Belgioiso عام ١٥٨١ عرضا باسم (الباليه الكوميدى للملكة) BALLET COMIQUE DE LA REINE. وصل الباليه الملكى إلى عتبات عهده الذهبى فى عصر الملك لويس الرابع عشر ملك فرنسا، والذى كان يزاول رقص الباليه حتى سن الثلاثين. ولقد صدرت كتب متخصصة فى نظريات وحركة هذا النوع من الباليه فى أعوام ١٤٦٥، ١٥٨٢، ١٦٨٥م. ثم خرج الباليه الملكى إلى ساحة الاحتراف والعروض المسرحية فى عام ١٦٧٢م. أما اليوم فهو نوع لا يكاد يكون معروفا فى العصر الحديث .

تتألف طبيعة العروض فى الباليه الملكى من الشخصيات العالية التى كانت تقوم بنفسها بعملية الإضحاك وإدخال التسلية على المتفرجين فى مكان عادة ما يكون القصر الملكى أو إحدى ردهاته الواسعة أو الفناء أو الحديقة الغناء . وقد احتوى العرض على الألعاب البهلوانية والسلاح وركوب الخيل وتقليد الحيوانات والألعاب النارية والمشاهد التمثيلية الصامتة . وفى الاستراحات كان علية القوم يقومون بالمرور على المشاهدين فى صفوف، داخل ملابس تاريخية . وقد عرف الدرامى موليير هذا النوع من الباليه الملكى، ووضع من عناصره الكثير فى دراماته الكوميدية الفرنسية .

د- الباليه السيمفونى

هو أحد أنواع الباليه التى جاءت مع القرن العشرين فى سنواته العشر الأولى. وهو باليه تتآلف فيه الأصوات والألوان الفنية، ويهدف بنوعيته الجديدة إلى

عدم قصر جهود فنانى الرقص على الباليه أو الرقص فقط . إضافة إلى محاولته ربطهم بالأعمال الموسيقية المؤلفة لإثراء حركة الباليه وتطويرها على خشبة المسرح.

وعلى مدى خمسين عاما مضت جرب الباليه السيمفونى فى الفروع الثلاثة التالية:

١- كتابة الأحداث بواسطة مصمم الرقص، أو بمؤلف آخر بما يتوافق مع عظمة الأعمال السيمفونية الموسيقية الكبيرة .

٢- محاولة استخلاص الموسيقى السيمفونية للتعبير الكامل عن الأفكار والمشاعر والعواطف . وفى تحديد دقيق لا يقبل الشك أو التأويل .

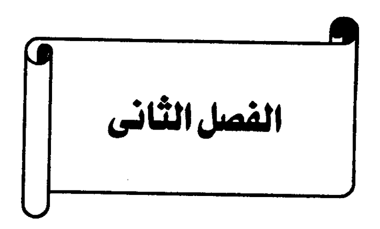
٣- إيصال الحركة الداخلية للموسيقى السيمفونية وعناصرها، إلى أسس التصميم فى فن الرقص لإيجاد التآلف والانسجام بينهما .

وأشهر فنانى الباليه السيمفونى عالميا هو الأمريكى بلانشاين C.BALANCHINE مصمم فرقة باليه مدينة نيويورك .

هـ- الباليه التجريدى

أحد أبرز تيارات الفنون الحديثة فى القرن العشرين . يعود ظهوره إلى السنوات العشر الأولى من القرن العشرين، ضمن فنون الرقص على خشبة المسرح . ويطلق على التيار (الباليه التجريدى الخالص) الذى يحتوى على الرقص البحت بمعناه المكتمل . وهو ينبع فى خصائصه من الأحداث الدرامية ومن المضمون الشعرى. وهو يظهر كباليه تجريدى مرتكزا على معادلته مع الباليه السيمفونى، حيث الهدف هو الموسيقى، حتى ولو كانت بدون أحداث درامية محددة .

وعلى كل، فإن الرقص سواء كان بمفرده أو بمصاحبة الموسيقى، فإنه أداة تعبير وتوضيح . إلا أن الباليه التجريدى يعتبر تيارا فى حد ذاته، يمتاز بالاعتماد على نفسه فى توليد لغة رقص جديدة مستقلة تماما . أو بمعنى آخر (خالصة) لإبداع حركات مستقلة قدر الإمكان لتعويض حدود الحركة المألوفة والتقليدية الكلاسيكية .



الحركة فى الدراما

الحركة فى الدراما الإغريقية وما بعدها

١ - ٣

إن بدايات الدراما الرسمية (المتأخرة عن فن الرقص البدائى أو الأولى القديم)، لتؤكد أن ظروف المسرح والدراما الإغريقية، وشكل المسرح الحجرى المكشوف. ثم الطريق الذى سار فيه المسرح والدراما عبر القرون الوسطى (المسرح الدينى بفكره وتقنياته المسيحية الكاثوليكية) قد فرض على المسرح حركة خاصة بكل مرحلة، سايرت أو هى تناغمت وتوافقت مع خصائص كل مرحلة على حدة، بما يمثل تطورا أحيانا، أو انتكاسا لفن الحركة الدرامية أحيانا أخرى . رغم أصالة ومشروعية تلك الحركة هنا أو هناك .

ففى العصر الإغريقى كان (الخوريجس KHORÉGOSZ) يقوم بتدريب طاقم العمل الفنى، ومشتركا أحيانا بالإخراج المسرحى . ومع كل هذه المهام الفنية، فلم تكن وظيفته- أو لنقل نشاطه الإنسانى- محددة أو مقننة . لذلك فقد اختفت مهمته عام ٥٠٢ ق.م. وحل محله أحد الأثرياء الذين كانوا يتعهدون الصرف على التراجيديات الإغريقية . إذ الثابت تاريخيا أن قيادة الحركة الدرامية فى العروض الإغريقية بعد عام ٥٠٤ ق.م كانت فى أيدى مدربين متخصصين أطلق عليهم (تيرانوس TURANNOS) . وهم الذين قاموا بالحركة الدرامية، وإعداد الإخراج فى المباريات الشعرية الديثرامبية فى أعياد ديونيزوس . كما كان معلم الكورس يشترك هو الآخر بدور فى الإشراف على الحركة المسرحية، والموسيقى، والغناء الكورسى والذى كان يدعى (خوروديداسكالوس KHORODIDASZKALOSZ). لقد سادت هذه الوظائف الدرامية جميعها عهد درامات الإغريقى الدرامى اسكيلوس.

* الحركة فى استعراض ما قبل العرض المسرحى الأول

ونقصد بالعرض المسرحى الأصلى اليوم أو العرض الأول الذى تقدم وتمثل فيه المسرحية (كعرض بكر). أما عندما يتكرر العرض فى بلد آخر- وحتى يومنا هذا حسب التقليد الأوروبى المعاصر- فإنه يسمى حينئذ العرض المسرحى الأول .

فحتى منتصف القرن الخامس ق.م، وفى احتفالات أعياد ديونيزوس كان هناك استعراض مسرحى يقام قبل العرض المسرحى الأصلى بيوم واحد، اقتضى حركة درامية خاصة تبدأ من مكان الاستعراض حيث تمثال الإله ديونيزوس خلف المسرح . وقد حمل المشتركون المشاعل حتى عتبة المسرح الكبير، وحيث وقف هناك المخرج والمؤلف ليشرحا للجماهير المشاركة فى الاحتفالات موضوع المسرحية .

اقتضى هذا الاحتفال (الجماهيرى) حركة درامية خاصة، لاتمت كثيرا بصلة إلى الدراما أو إلى موضوعها. بقدر ما كانت حركة تنظيمية أشبه بتنسيق الحركات الرياضية . إلا إنها مع ذلك كانت مقدمة لحركة الدراما التراجيدية على كل حال .

* الحركة فى العروض المسرحية الإغريقية

١- اعتمدت الحركة فى المسرحيات الإغريقية على معنى الكلمة فى الدراما . إذ كان للحوار المقام الأول الذى نبعت منه الحركة المسرحية . بمعنى أن تحليل الحوار الدرامى كان له الغلبة على كل شئ فى المسرح الإغريقى .

ومع ذلك، فإن التاريخ العالمى يسجل أن تداخلات كثيرة قد حدثت بين حركة الممثلين وحركة الجوقة (الكورس) كانت أشبه بالفوضى فى هذه الحركة . إذ أن كلا منهما تحرك بحرية واسعة مما جعل كلا من الممثلين والجوقة يتداخلون فى حركاتهم تداخلا غير منطقى، حتى كادت فروق الحركة وخصائصها تتداخل مع بعضها البعض فى غير تناسق أو انسجام .

٢- أضف إلى ذلك دخول الحركة الآلية بواسطة الرافعة (الونش CRANE)، وقد عرف المسرح الإغريقى هذه الحركة الآلية مبكرا (عربة تحمل الممثلين معلقة فى الهواء) . إذ الثابت أن درامات اسكيلوس قد استعملت هذه الآليات فى عروضها. كان مقاس العربة يصل إلى ١,٨×٣ من المتر فى مسرحية أجاممنون.

على ذلك نجد أن الإغريق الأوائل قد جسدوا الحركة الدرامية للممثلين بإضافة حركة آلية لها، كان الهدف منها هو تعميق الحركة الدرامية الأولى بصنع

المثل، من أجل مضاعفة التأثير المسرحي ـ وسرعان ما انتشر مستقبلا هذا التقليد الآلي في مسرحيات يوريبيدس، أرسطوفانيس .

٣- اقتضت نظرية الحركة في الدراما- ارتباطا بالكلمة الدرامية أيضا- أن تتحرك الشخصيات العظامية تحركا خاصا يليق بمقامها. أى أن التؤدة والفخامة والحركة الرصينة الهادئة قد سيطرت على حركات الدراما الإغريقية. وكان ذلك أمرا طبيعيا ومقبولا . لأن غالبية الشخصيات- باستثناء الجوقة- كانت شخصيات عالية المقام (ملوك، ملكات، قادة) . ويمكن إضافة قائد الجوقة إلى هذه الشخصيات العالية بحكم منطوق حوارها الذى كان ينبئ عن الحكمة والفلسفة والقدر، وإصلاح الحال بين الشخصيات الدرامية المتنازعة حينما كان يشتد الصراع بينهما .

وكان من جراء هذه الحركة انعكاسها على جماهير النظارة في المسرح. وهو ما كان يرى ويظهر فى اشتراك الجماهير بآرائها أحيانا- وسط الحوار المسرحي- سواء بالسلب أو الإيجاب فى بعض مشاهد المسرحية.

* تغير الحركة الدرامية فى الثقافة الهلينية

١- فى عام ١٤٦ ق.م تبعت بلاد اليونان السلطة الحاكمة فى روما- إيطاليا. وصعدت عروض ميناندروس MINANDROSZ على مسارح أثينا . كما صعدت درامات غيره من المؤلفين الذين عكسوا- فى دراماتهم- عالم الفكر الهيلليني، وخاصة فى المسرحيات الكوميدية . إلا أن ذلك لم يكن يعنى إلغاء القديم تماما أو التخلص منه (دراميا) . إذ بقيت بعض من الأقنعة والأزياء التراجيدية القديمة .

لكن التغيير الذى أصاب خشبة المسرح الهيلليني كان هو أحد الأسباب الرئيسية فى تغير الحركة الدرامية على خشبة المسرح نفسه . كيف كان ذلك ؟

من المعروف فى المسرح الإغريقى الأول أن صالة الجمهور (المدرج)، مكان الأوركسترا، خشبة المسرح .. قد كونوا ثلاثتهم (وحدة مكانية) غير منفصلة . وعدم الانفصال هذا قد أعطى لهذه الوحدة امتدادا دراميا طبيعيا .. كان هو المكان الفسيح لحركة ممثلى المسرح الإغريقى . كل مكان عار فى اتصال فراغى أمام الجماهير .

ثم ... جاء العصر الهيللينى ليصبح هذا العالم المسرحى العارى (عالما مسرحيا هيللينيا مغلقا أو محصورا محدودا) . فقد انفصلت الصالة عن خشبة المسرح فى المعمار الهيللينى. وبذلك أصبحت الرؤية المسرحية أكثر قوة لمفاهيم العرض المسرحى، بعد أن كانت الدراما قطعة عضوية من الحياة أو من تاريخ الحروب الإغريقية.

٢- وبحكم تطور حركة الآلية فى العصر الهيللينى، فقد تغيرت الحركة الدرامية هى الأخرى .. الأمر الذى أدى إلى نشاط حركة الشخصيات المسرحية نسبيا عن ذى قبل عند الإغريق . فقد استعمل الهيللينيون آلات متقدمة كانت تدير المناظر والديكورات. يرجع بعض المؤرخين استعمال هذه الآلات إلى العصر الإغريقى السابق . غير أن الدليل القاطع على استعمالها يظل ينقص هذه الادعاءات .

٣- أصبحت الحركة المسرحية للشخصيات أكثر طواعية وليونة عنها فى المسرح الإغريقى السابق . بعد أن تغيرت الأزياء المسرحية هى الأخرى، والتى أعطت بتغيرها فرصة لراحة حركة الممثلين، وأعفتهم من قيود تقنية الحركة القديمة بكل مهماتها واكسسواراتها . خاصة بعد أن تفتتت الوحدة المكانية وأصبحت الجماهير قريبة من الممثلين . الأمر الذى كان يؤدى إلى الإضحاك فيما لو استعمل المسرح الهيللينى مضخمات الممثل الإغريقى من (قباقيب) وأحذية عالية وأبواق تضخيم الصوت الكرتونية خلف القناع . ومما لا شك فيه أن انخفاض ارتفاع الخشبة المسرحية نفسها قد ساعد على طبيعة الحركة عند الممثلين، بما أشعرهم (ذاتيا) بالعلاقة الطبيعية غير المبالغ فيها بينهم وبين الجماهير المشاهدة .

* بلاوتوس والعصر الذهبى للكوميديا فى روما

١- بنى العصر الذهبى للكوميديا فى روما (إيطاليا) على جهود الدراميين بلاوتوس PLAUTUS، سيسيليوس CAECILIUS، ترنتيوس TERENTIUS. لكن ماذا عن الحركة فى الدراما ؟

لقد تم تماما إلغاء القناع . فالممثلون يدخلون إلى المسرح بوجوههم الحقيقية. وانتهى تصميم الأزياء إلى البساطة الشديدة إفساحا للحركة الدرامية عند الممثلين، وانسجاما مع الكم الهائل من درامات الكوميديا التى سادت عصر بلاوتوس وزملائه (ما بين القرنين الثالث والثانى قبل الميلاد- استطاع بلاوتوس وحده عرض ٢١ مسرحية من تأليفه) .

٢- صبغت اللغة الشعبية فى درامات بلاوتوس، الحركة الدرامية فى المسرح بالشعبية البسيطة . ولما كانت الأغانى فى هذه الدرامات تعود إلى أسلوب (الكانتيكا CANTICA) المشحون بالإيحاء الإنشادي الدينى والمستوحى من نماذج العصر الإغريقى القديم، فضلا عن كونه وسيلة من أهم وسائل بلاوتوس الدرامية لتضافرها مع الدراما. فإن كل هذه المهمات قد استلزمت العناية الفائقة بالحركة فى الغناء. والتى احتوت على خصائص معينة بذاتها، حملت ضمن ما حملت إيقاعا جميلا. لكنه يتناسب- فى رقة متناهية- مع المواقف الدرامية للمسرحية.

٣- البرولوج المسرحى PROLOGUE نلاحظ فى أغلب درامات بلاوتوس أنها تبدأ بالبرولوج . أو لنقل افتتاحية المسرحية . وقد استعار بلاوتوس هذا النموذج الدرامى من المسرحية الهيللينية، ثم طعمه بالموسيقى . فأحيانا يبدأ عازف ناى ليمتع الجماهير فى حركة رشيقة بالموسيقى، وأحيانا أخرى ما تكون مقدمة درامية تصاحبها الموسيقى فى الخلفية أيضا . قدمت الحركة المسرحية فى البرولوج نوعين خاصين من مفهوم الحركة: الأولى، حركة موسيقية بحتة عند عازف الناى حيث ينطلق وحيدا هائما حرا على كل خشبة المسرح . والثانية، حركة يغلب عليها الطابع المسرحى المقيد بعض الشئ، بحكم حوار أو ديالوج الشخصيات المسرحية .

إلا أننا نرى أن دخول فن الموسيقى مع فن المسرح فى بدايات مسرحيات بلاوتوس، قد ساعد على استنبات حركة مسرحية ناعمة الملمس، كمقدمة نفسية مطمئنة قبل بداية العرض المسرحى .

الحركة فى المسرح الدينى

(القرون الوسطى)

١ - ٤

١- بناء على الأوامر الصادرة من الكنيسة فى روما عام ٥٢٦م أقفلت جميع المسارح- منافذ الثقافة المسرحية- فى كل أوروبا . هدمت بناياتها، وزورت المصطلحات الفنية التى سادت طويلا، حتى عرف المسرح بتعبير (الشيطان) . ثم اتخذته الفنون التشكيلية مؤخرا- فى عصر المسيحية- مادة للسخرية فى لوحات التصوير الزيتى التى صورت الفنانين المسرحيين بملابسهم التاريخية التمثيلية (قبل الإلغاء) فى صور ساخرة ومزرية .

وتولدت حركة درامية خاصة بالمسرح العرائسى، الذى وجد الفرصة سانحة ليحل محل المسارح المغلقة. حتى أن القرن الخامس عشر الميلادى يسجل وصول فرق العرائس المتجولة إلى دار الكنيسة . لكن ... هل لنا أن نعتد بهذه الحركة الدرامية؟ بالطبع لا . فالعرائس لا تحتل مكانا فى الحركة المسرحية، فضلا عن فقدانها لمعالم الأحاسيس أو العواطف (كما فى المسرح) . ومن هنا نعتبر ميلاد هذه الحركة (دراميا) ميلادا ميتا ولا نريد أكثر من ذلك .

٢- دخلت العروض الدرامية فى أعياد ميلاد السيد المسيح، والأعياد الدينية المسيحية الأخرى . عروض توحى- وبالرمز- بموت وبعث المسيح . ومن الصعب تحديد الزمان أو المكان الذى أدخل التمثيل لأول مرة إلى ساحة الكنيسة الداخلية. إلا أن القرن الثانى عشر الميلادى يشهد على وجود درامات دينية وباللغة الفرنسية الأم داخل الكنيسة الفرنسية . وتزداد موجة الإقبال على هذه العروض حتى يصل أحد العروض إلى تمثيله لمدة سبعة أيام فى مدينة (روين ROUEN) عام ١٥١٤م.

٣- فى بدايات عروض المسرح الدينى، لا نستطيع تحديد هوية الحركة المسرحية التى اختلفت فى كل بلد أوروبى عن بلد آخر . نتيجة اختلاف الشكل الدرامى الكاثوليكى فى كل بلد . الأمر الذى استتبع اختلافا فى الحركة الدرامية أيضا، حتى وإن تشابهت الموضوعات الدينية الدرامية المعروضة . أضف إلى ذلك اختلاف أمكنة العروض المسرحية ذاتها . فبينما كانت أغلب العروض تمثل تحت السماء مباشرة (فى الهواء الطلق خارج دار الكنيسة أو أمامها)، كانت العروض الدينية فى باريس تجرى فى مكان مسور (فندق دو لاترينتى، فندق بورجونى) HôTEL DE LA TRINTE, HôTEL DE BOURGOGNE فى عام ١٥٣٩م .

٤- وبن المؤكد أن الحركة الدرامية فى هذا النوع من الدرامات الدينية المسيحية أصبحت تحمل الطابع الدينى الوقور المتسم بالجلال .

٥- ومما زاد فى خصوصية هذه الحركة، أن ديكور ومناظر المسرحية الدينية أصبحت تقام على ثلاث خشبات مسرحية . تحتل كل منها مستوى خاصا بها، وقد حد ذلك من حركة المثلين، وكلفهم- أحيانا - مشاق الانتقال من خشبة مسرحية إلى خشبة مسرحية أخرى، تبعا لانتقال الأحداث المسرحية، أو التسلسل الدرامى فى النص الدينى .

كما أن استعمال العربات المتنقلة بالديكور قد ضيق من المساحة الواسعة التى كانت مخصصة للممثلين أو الجوقة فى المسرح الإغريقى الأول، خاصة وأن خشبة المسرح الثالثة كانت خشبة متحركة . (عرفت هذه الخشبة المتحركة فى إنجلترا باسم ENGLISH PAGEANT) نسبة إلى ما كان يقدم عليها من مواكب ومهرجانات وجياد .

ونفس الحال من تضيق الخناق على الحركة الدرامية كان يجرى فى أسبانيا.

ومن هنا نستطيع القول بأن الآلية فى المسرح الدينى- رغم بدائيتها آنذاك- قد حرمت الحركة الدرامية من الكثير من الحرية التى كان ينعم بها الممثلون على خشبة المسرح واسعة الأرجاء . كما قيدت هذه الحركة من درامية حركة الممثلين فى أدوارهم وتحركاتهم على الخشبة المسرحية .

٦- تراجع مفهوم الحركة الدرامية أمام واقع المسرح الدينى . الذى كان يفضل اشتراك الموسيقى المصاحبة للدراما بدور هام فى العرض المسرحى، وإشراك الأغانى (وكلماتها عادة من الإنجيل)، لبدء العرض بعد أن أخفوا الأوركسترا العازف فوق منصة خشبية (براتيكابل) خلف كواليس المسرح . ثم اشتراك الحيل المسرحية فى ذات العرض، والتى كانت تقوم بتصوير الخوارق وتسجيل المعجزات الغامضة .. هذه الحيل التى ولع بها الجمهور الإيطالى .

٧- لم ينعم بالحركة الدرامية من بين الشخصيات المسرحية العديدة إلا القائمون بأدوار الشياطين. كانت أدوارهم هى أدوار الخديعة والشر والتآمر والمكائد . وكانت هذه السلوكيات تقتضى منهم حركة نشطة ودائبة، كانت بمثابة المحرك الدرامى النابض للدرامات. هذا إلى جانب وظيفة ثانية فى أدوارهم، هى الإضحاك من أفعالهم (ومقالبهم). وكانت هذه الوظيفة هى الأخرى تحتم حركة ونشاطا مستمرا على المسرح.

٨- لعل أغلب الحركات فى المسرحيات الدينية كانت حركات استعراضية للشكل المسرحى . إذ كان التركيز على إبراز الجمالية الاستعراضية أكثر منها على حماية الحركة الدرامية .

عصر النهضة الأوروبى

٥ - ١

١- لم يكن انبثاق عصر النهضة بدءا من القرن الرابع عشر الميلادى إيذانا بمولد الإنسانية العالمية فحسب، بقدر ما كان حركة إحياء للآداب والفنون القديمة (ومن بينهما فنون المسرح) . فقد بدأت كل المسارح الأوروبية- بلا استثناء- فى البحث عن العناصر الفنية الأولى فى المسرحين الإغريقى والرومانى، بل إلى تقليدها . فقدموا درامات الأولين الرومان بلاوتوس، ترنتيوس، سنكا . ثم بدأوا فى دراسة المعمار المسرحى القديم للاستعانة بالماضى المعمارى، لكن بوسائل وجماليات عصر النهضة الأوروبى . وهو ما حقق عمقا للمعارف الكلاسيكية الأولى، ونشر وعيا أكثر بالتاريخ المسرحى المنصرم. وكان لكل من العمق والوعى الدور الأعظم فى تكون الثقافة الجديدة .. ثقافة عصر النهضة . وقد اشترك دراميون كثيرون فى توطيد دعائم هذه النهضة الجديدة، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر :

أ- بومبونيوس ليتوس (١٤٢٧-١٤٩٧م) POMPONIUS LAETUS بجهوده ومتابعة تلاميذه فى أكاديمية روما فى الفترة ما بين عامى ١٤٨٢،١٤٩٠م .

ب- الكاردينال كولونا CARDINAL COLONNA بمساهمته فى كل القاعات المسرحية التى أقامها فى مانتوا، فيرارا فى الفترة من ١٤٧٢ وحتى عام ١٤٨٦م .

لم يكن ذلك غريبا على الحياة المسرحية الجديدة، إذا اعترفنا بأن إيطاليا كانت أسبق دول أوروبا إلى السير نحو التطور الإنسانى البعيد عن نطاق الدين (الكاثوليكى) وتأثير الكنيسة الكاثوليكية . فتقدمت الترجمات تنهل من الماضى وآدابه- وفى دقة بالغة- مما ولد فى أوروبا لأول مرة الدرامات القومية ذات المحتوى الناضج للفهم والوعى . وباللغة الأم لكل بلد أوروبى .

أضف إلى ذلك تقدم من جانب آخر يفيد المسرح أيضا . وأعني به تقدم تقنية الخشبة المسرحية والمعمار المسرحي . وكان من جراء نفحات التقدم هذه ميلاد كوميديا الفن .. (الكوميديا دى لارتي COMMEDIA DELL ARTE) التي استهوت كل خشبات مسارح أوروبا أكثر من قرنين من الزمان .

٢- عصر الحركة الواسعة

ونقصد بهذا العصر الفترة الرائعة لحركة الدراما في مستهل عصر النهضة. فوسط الجو الليبرالي في المدينة الإيطالية فينيسيا، وفي مدينة فيرارا القريبة منها، انطلقت (الليالي المسرحية) من قصور السادة الأغنياء من هواة فن التمثيل المسرحي. ليالي مسرحية هيأت لحركة مسرحية واعية ناهضة، وفي اعتناء واع وشديد بكل مقدمات العرض المسرحي من أزياء وديكور وخلافه .

تنمو الحركة المسرحية في بلاط فيرارا على يد الإيطالي أركول دستي ERCOLE D'ESTE الذي يرسل أولاده إلى مدن إيطالية أخرى لنشر الوعي المسرحي الجديد . فتذهب ابنته إيزابيلا إلى مانتوا، إيبوليتو إلى روما .

٣- بميلاد عصر النهضة، ولدت أولى مسرحيات الرعاة المعنونة (رقصة أورفيوس) للدرامي الإيطالي أنجيلو بوليزيانو ANGELO POLIZIANO . ثم تظهر (الكوميديا المعرفية ERUDITE COMEDIA) على غرار دراما ميكافيللي بعنوان ماندراجورا MANDRAGORA . وتظهر درامات أخرى بقلم لودوفيكو أريوستو L.ARIOSTO (١٤٧٤-١٥٣٣م)، بيبينا BERNARDO DOVIZI BIBBIENA (١٤٧٠-١٥٢٠)، جيوردانو برونو GIORDANO BRUNO (١٥٤٨-١٦٠٠م) .

٤- بميلاد كل من النوعين السابق الإشارة إليهما (مسرحيات الرعاة، الكوميديا المعرفية) ولدت معهما دراماتورجيا خاصة بالمسرح الإيطالي في عصر النهضة. وتطلبت هذه الدراماتورجيا تعليمات خاصة بخشبة المسرح وحركاتها .. أي أنها احتاجت إلى (جو مسرحي خاص) . وأقصد به- وفي عصر التنوير- أن يعمل

المثلون بانفعالاتهم وحركاتهم على إيصال المعنى الجوهرى للعصر، والمتمثـل فـى إبراز أحداث المسرحية داخل إطار المعقولية المستمرة دون انقطاع أثناء جريان كل العرض المسرحى .. أى أن فلسفة الحركـة المسرحية الدراميـة خضعـت آنـذاك– وبالضرورة– إلى العقل وإلى المنطق السليم . وهو ما يعنى الآتى:

أ– إيجاد فضاء واسع لحركة المثلين على خشبة المسرح .

ب– كان أقصى ارتفاع لخشبة المسرح هو ١,٥ متر، لطبيعة الرؤية . حتى يـرى كـل كل فرد من أفراد الأوركسترا الموسيقى المشترك مع العـرض المسـرحى كـل حركـة من حركات المثلين، لضبط دخول الموسيقى أو خروجها .

جـ– بوصـول نهايـة القـرن الخـامس عشـر الميـلادى كـانت خشـبة المسـرح تشـارك بالإيحاء الإنسانى، الذى انبثق مع ميـلاد عصـر النهضـة. الأمـر الـذى جعـل الحركة الدرامية (درامة وممثلين) حركة تشـع بالإنسـانية والطبيعيـة (لا أقصـد المذهب الطبيعى طبعا)، وبالتفكير العميق والمنطق المقبول، سواء عند المثلـين أو عند جماهير الصالة .

الحركة غير المقيدة فى كوميديا الفن

١ - ٦

١- منذ أول عرض فى كوميديا الفن فى عام ١٥٤٠م، وفى خلال ثلاثين عاما فقط (١٥٧٠م)، استطاعت كوميديا الفن أن تغزو قلوب ممثلى الفرق المسرحية فى إيطاليا وفرنسا وأسبانيا . وبفعل ممثلين محترفين لمهنة فن التمثيل، معتمدين كل الاعتماد على الارتجال المسرحى . (المقصود بالارتجال هنا هو ارتجال الحدث المسرحى والحوار المسرحى أيضا) . ظلت المسارح الأوروبية مفتونة بهذه الكوميديا لقرنين من الزمان (١٦، ١٧ الميلاديين) .

وبالإمكان تصور الحرية الكاملة والواسعة وغير المقيدة التى رفلت فيها كوميديا الفن، ومعها الممثل المسرحى، ومعه حركته المسرحية .. والتى كان يختارها وفق ما يصوره له المشهد المسرحى، ودون أساس محدد أو مسبق إلا فى خطوط عريضة. لكن فحصها يؤكد أنها خطوط عامة جدا على كل حال .. أى أنها خطوط غير مدققة. تسمح للممثلين بتجاوزات كثيرة أحيانا أو قليلة أحيانا أخرى، حسب ما تهواه قريحة الممثل .

فإذا ما أضفت وجود عناصر أخرى كانت تشترك فى العرض الدرامى (كوميديا الفن) مثل الأغنية الشعبية، والرقصة الشعبية، أدركت إلى أى مدى كانت تسير حرية الحركة الدرامية ، ليس عند الممثلين فقط، ولكن أيضا عند المغنيين والراقصات. والذين فى أحيان كثيرة كانوا هم أنفسهم من الممثلين للأدوار الدرامية.

ومن المؤكد أن طبيعة ميلاد كوميديا الفن، أو لنقل بالتعبير العلمى أن الدراماتورجيا الخاصة بهذا النوع الأدبى الدرامى المرتجل قد توافقت تماما مع حركة الدراما عند الممثلين والمغنيين والراقصات. وكان الشكل الارتجالى المختار متوافقا مع

فلسفة هذه الدراماتورجيا . وإلا .. فكيف؟ ولماذا عاش هذا النوع الأدبى الدرامى لمدة قرنين من الزمان ؟

حتى وإن ثبت بعد ذلك أن بدء كتابة الحوار الدرامى فى درامات كوميديا الفن كان من شأنه حفظ هذا التراث المسرحى، وارتفاع المستوى الدرامى والحوارى فيه . وهو ما أصر عليه الدرامى الإيطالى كارلو جولدونى (١٧٠٧-١٧٩٣م) CARLO GOLDONI، والذى سجل فى مدوناته معاناته الشديدة مع الممثلين الإيطاليين الذين وجدوا فى كتابة الحوار المسرحى، وانضباط المشاهد المسرحية وتسلسلها، تضييقا وخناقا على الحرية الواسعة غير المقيدة التى كانوا ينعمون بها فى نظام الارتجال .. كلمة أو انفعالا أو حركة مسرحية .

عصر النهضة الأسبانى

١ - ٧

١- تشابه المسرح الأسبانى مع المسرح الإيطالى فى بداياته. إذ بدأ هو الآخر بدرامات الرعاة (الدراما الرعوية الأسبانية) . كما ولد المسرح الجوال الذى جاب المدن والقرى المجاورة لمدينة مدريد .

لكنه من الملاحظ أن حركة الممثلين كانت أكثر حرية بفعل التطور الذى أتى به عصر النهضة . وكان ذلك بسبب انتشار الحركة المسرحية المستمرة والدائمة بدءا من القرن السادس عشر الميلادى فى مدن اشبيليه، فالنسيا، مدريد، والأخيرة قد أصبحت العاصمة الأسبانية بقرار من فيليب الثانى .

أضف إلى ذلك العروض المسرحية التى كانت تقام فى البلاطات والقصور الفارهة . وهو ما خلف ثلاثة اتجاهات أو نوعيات لفن التمثيل المسرحى فى أسبانيا عصر النهضة:

أ- مسرح دينى

ب- مسرح البلاط

جـ- مسرح المدينة

لقد ساهمت المسارح وكل هذه الأنواع فى نشر فنون التمثيل . وقدمت ألوانا مختلفة من الاتجاهات الدرامية، التى تعددت مع تعددها وانتشارها (نظرية الحركة فى الدراما) . حتى عرفت بأشكال متعددة ما بين (الحرية المطلقة فى الحركة) والحرية المقيدة (كما فى المسرح الدينى بصفة خاصة)، والحرية المنظمة نسبيا (كما يبدو فى حركة الممثل التى ظهر فيها القفز من مكان إلى آخر، واستعمال المقصورات فى التمثيل وحركة الممثل منها للوصول إلى خشبة المسرح) .

ومعنى هذا أن حركة الممثل قد ألقت نوعا من الإبــهار على الفن المسـرحى الأسبانى فى عصر النهضة .

فإذا ما أضفت أن العروض المسرحية الأسبانية كانت تبدأ فى الساعة الثالثة أو الرابعة بعد الظهر (إذ كان لا بد من إنهاء العرض المسرحى قبل حلــول الظـلام) . وأن المسرحية العادية كانت يجرى تمثيلها فى ساعتين أو ساعتين ونصـف (لم تكـن هناك استراحة، وبدلا منها كان يقدم بين الفصول وبعضها البعض فقـرات غنائيـة أو راقصة)، استبان لى معنى الحرية المقيدة فى الحركة، والتـى كـانت تنظـم كـل تلـك الفقرات الدرامية (بحركة الممثلين)، الراقصة والغنائية (بحركة المغنيين والراقصين).

عصر النهضة الإنجليزى

١ - ٨

١- فى عام ١٥١٢م يوقف فى كل أنحاء إنجلترا تمثيل درامات النوع المعروف باسم (المهزج المتنكر MUMMER'S PLAY)

٢- فى نفس العام ١٥١٢م تقدر جامعة أكسفورد على طلابها- ضمن مناهج التعليم فيها- كتابة مسرحية كوميدية قصيرة .

٣- ساهمت مدرسة القديس بول SAINT-PAUL منذ إنشائها فى عام ١٥٠٤م فى إثراء الدراما الإنجليزية وتجديد حركة المسرح الإنجليزى فى تعاون مع جامعتى أكسفورد وكمبردج . إضافة إلى كورال الأطفال الذى صدر بتأليفه أمر ملكى فى منتصف القرن السادس عشر الميلادى .

٤- تحول الفن المسرحى الإنجليزى إلى الاحتراف فى عام ١٥٥٤م . وهو ما كان من جرائه انتشار فرق مسرحية عديدة زاولت فن التمثيل المسرحى .

٥- كان لحركة بناء الدور المسرحية (المعمار) شأن كبير فى زيادة النشاط المسرحى الاحترافى الإنجليزى .

أمام ما تقدم من معلومات تاريخية وفنية . ونظرا لأن الفرق المسرحية الكثيرة المنتشرة على مساحة إنجلترا .. (لم يكن يتعدى عدد أعضاء الفرقة الواحدة ستة ممثلين، ولم تكن مهنة الإخراج قد تحددت بعد، فقد جرت عملية الإخراج كما كانت عند الإغريق .. أى أن يخرج المؤلف الدرامى مسرحيته) . أمام ما تقدم، فإننا نرجح أن حركة الممثلين-خاصة فى بدايات عصر النهضة وقبل مولد المخرجين الإنجليز الكبار-كانت حركة غير واعية، إن لم يكن قد شابها الكثير من الاضطراب، بل والفوضى.

دليلى على ما أقول أن تاريخ المسرح العالمى يشير إلى أن الممثلين فى العصر الإليزابيثى كانوا يشتركون فى الإخراج، وفى إصدار التعليمات الفنية لبعضهم

بعضا، وفى التصرف لأنفسهم وبأنفسهم كما يهوون ويودون . ومن هذه المعلومة تنتفى أمامى فكرة الانضباط فى حركة الممثلين على ما أظن .

فإذا ما ذكرت أن مسرحيات ذلك العصر (ومن بينهما مسرحيات الشاعر الدرامى وليم شيكسبير) كانت تمتلئ بعناصر الموسيقى والغناء فى خلفية بعض مشاهدها . أكد كل ذلك لى الاعتقاد أن حركة الممثلين، وحركة دخول وخروج الموسيقى فى المشاهد أو المواقف المسرحية، قد أخلتا بطريقة أو بأخرى بحركة الدراما عامة، خاصة فى غياب المخرج المتخصص المنوط به تحديد كل اللحظات على خشبة المسرح، درامية كانت أم موسيقية أم غنائية .

وحتى نستكشف موقف الحركة الدرامية للممثلين فى ذلك العصر، فإننا نرى أنه من الأهمية بمكان أن نعود إلى (حالة المسرح) آنذاك .

كان أسلوب فن التمثيل أسلوبا بدائيا بمعنى الكلمة . وكان على الممثل أن يراعى رغبات الجماهير المنتصبة وقوفا فى الصالة تشاهد العرض المسرحى (والشيكسبيرى أيضا)، وتثرثر وتتحدث وتتلفت هنا وهناك، وقد تتجاذب أطراف الحديث بصوت عال . وكان كل ذلك يحدث أثناء التمثيل . ناهيك عن تناول المشروبات والمنادين على بضاعتهم منها .

ولما كان التاريخ المسرحى يشير إلى نصوص بعض الدرامات الشيكسبيرية (هنرى الرابع، هملت، حلم منتصف ليلة صيف) لنستكشف ما فيها من حوارات يتجه بها شيكسبير (وبلسانه مباشرة بطبيعة الحال) إلى نصيحة فرقة الممثلين فى هملته أو غيرها من مسرحيات ذكرتها . فإن ذلك يقودنا إلى التعرف على حالة غير مستقرة للممثل الذى كان ينصرف عن دوره– ورغما منه ولو لبعض الوقت– ليهادن هذه الجماهير . فإن لنا الحق بعد ذلك فى أن نتخيل حركته بين متطلبات دوره دراميا، وبين الخروج من إطار وإهاب الشخصية المسرحية ليتجه للصالة أو للجماهير. الأمر الذى نجزم معه إنها كانت حركة مشتتة إن لم تكن رديئة . ولا عجب فى رأينا هذا إذا عرفنا أن الجماهير الثرثارة–ساعة العرض المسرحى–كانت تقذف الممثلين الذين لا ترضى عنهم بما يعادل الطماطم والبيض فى أيامنا هذه .

١ - ٩

١- حتى القرن السادس عشر الميلادى لم يكن يوجد بفرنسا إلا مسرح واحد هو مسرح (هوتيل دو بورجونى HôTEL DE BOURGOGNE) كان قد شيد بواسطة جماعة أصدقاء الآلام CONFRÉRIE DE LA PASSION وهو المسرح الذى افتتح فى عام ١٥٤٨م . لكن سرعان ما يصدر البرلمان الفرنسى فى ١٧ نوفمبر من عام ١٥٤٨م (بعد ثلاثة شهور من افتتاح المسرح) تشريعا بمنع المسرح عن العمل لعروضه ذات الموضوعات الدينية المسيحية .

٢- عملت فى القرن السادس عشر الميلادى عدة فرق مسرحية ريفية ، كانت تجوب الأقاليم والمدن الريفية الفرنسية لتمثل عروضها فى المدارس والمستشفيات وفى حجرات الشراب فى المقاهى .

٣- كما جرت عروض مسرحية أخرى فى قصور الأغنياء والموسرين . ودخل فن الباليه فى الأمسيات الفنية إلى نفس القصور منذ عام ١٥٨١م .

٤- وعروض مسرحية تقام فى نزل الطلاب الجامعيين، فى ظروف بسيطة ومتواضعة. لكنها كانت على مستوى لغوى رفيع (باللغتين اللاتينية والفرنسية). وتمثيل الأساتذة والطلاب معا .

إذن .. كيف كانت سمة الحركة الدرامية فى المسرح الفرنسى ذى الاتجاهات المسرحية العديدة، والمستويات المكانية المتفاوتة، والخبرات المختلفة فى كل مسرح ؟

<u>نستكشف أن الفرق الريفية كانت تعمل وسط ظروف صعبة ومتواضعة. خاصة وأن مكان العرض المسرحي (مدرسة كان أم مستشفى) لا يستطيع بأى حال من الأحوال أن يعين حركة مسرحية دقيقة أو حتى جمالية .</u>

أما الحركة المسرحية فى القصور أو فى الحدائق الموسرة الغناء، فطبيعى إنها كانت حركة فضفاضة تتسم بالرومانتيكية المكانية (حتى وإن كانت المسرحية من الكلاسيكيات) إذ من الطبيعى أن خلفية الجو العام لمكان التمثيل قد أثرت إيجابا على حركة الممثل . وهو ما أكسبه مكتسبات فكرية أيضا . خاصة وأن هذه العروض كانت تلحق بها-أو إلى جانبها-معارض للأزياء والمناظر والإكسسوار المسرحى .

عصر النهضة الألمانى

١ - ١٠

١- لم يختلف عصر النهضة فى ألمانيا كثيرا عنه فى إيطاليا .

٢- كان الألمانى جاكوب لوخر JAKOB LOCHER (١٤٧١-١٥٢٨م) أول الدراميين الألمان فى عصر النهضة الذى أبرز فى دراماته الخطر التركى على أوروبا وعلى المقاطعات الألمانية .

٣- تبعت الدرامات الألمانية خط درامات القرون الوسطى (بلاوتوس، ترنتيوس) .

٤- انتشر فن التمثيل فى عدة جامعات ألمانية .

٥- لم تكن هناك جماهير مسرحية عريضة تقبل على المسرح .

٦- فى القرن الأول من عصر النهضة، تنتشر الدعوة إلى الإصلاح الدينى البروتستانتى، للرقى بالكنيسة والمعتقدات الدينية بقيادة المصلح مارتن لوثر MARTIN LAUTHER (١٤٨٣/١١/١٠-١٥٤٦/٢/١٨م) . توقفت العروض المسرحية فى بداية دعوة الإصلاح الدينى فى الجامعات والمعاهد العليا لسنة أو تزيد. لكن سرعان ما بدأت هذه العروض فى العودة إلى الجماهير بدءا من عام ١٥٢٥م فى ويتنبرج WITTENBERG، ثم فى الشمال فى مقاطعة روستوك ROSTOCK . حتى استطاع الألمانى يوهانز ستورم JOHANNES STURM (١٥٠٧-١٥٨٩م) أن يشيد مبنى مسرحيا فى أحد فناءات البيوت المدرسية، حيث ولدت المسرحية الألمانية فى عصر النهضة على يديه .

٧- أنشأ البروتستانت مدرسة التمثيل البروتستانتى لخدمة الأغراض الدينية عن طريق الدراما، ثم توسعت هذه المدارس فى سويسرا وتشيكوسلوفاكيا والنمسا .

مسرح هانز ساكس

HANS SACHS (١٤٩٤-١٥٧٦م)

ساعد هانز ساكس على انبثاق فن التمثيل الألماني في مدينة نيرنبرج NURNBERG بحكم كونه مؤلفا دراميا ومخرجا مسرحيا صعد بمسرحياته على المسرح (تنفيذا إخراجيا)، رغم التصاق كتاباته الدرامية بالملاحم، وبعدد قليل جدا من الشخصيات المسرحية . لكنه كان يعهد إلى الممثل الواحد بأكثر من دور مسرحي في العرض المسرحي الواحد . ولم يكن ذلك يشكل أى عائق . فالمسرحيات كانت من النوع القصير ، وكان المسرح بلا مناظر أو ديكورات .

ونتبين أن الحركة المسرحية لم تكن لها سمة خاصة يمكن اكتشافها أو الارتكان إليها، أو حتى الوثوق بها . فالفرق المدرسية الجامعية كان يعوزها الاخراج المسرحي التخصصي الذى نطمئن فيه إلى حركة مسرحية متقنة . كما أن تبعية المسرح الألماني-في بداياته-لدرامات القرون الوسطى كان يتسم بالدينية التي تفرض على المسرح جلالا ووقارا واحتراما مسبقا . وكانت تفرض كذلك-على وجه التأكيد- حركة مسرحية خاصة ذات دلالات لا توحي بكثير من الحرية في الفن المسرحي.

فإذا ما تحدث مؤرخو المسرح عن جماهير محدودة لهذا المسرح آنذاك، أدركت أن لا الحركة المسرحية، ولا المسرح نفسه كان يوحي بشكل معين له مميزاته الفنية .

مسرح الدول الاسكندنافية

١ - ١١

لم يكن للنرويج باع مسرحي يذكر فى عصر النهضة الأوروبى .

أ- فى الدانمارك

١- تبعت الثقافة المسرحية الاسكندنافية إبان عصر النهضة تيارين اثنين . التيار الأول، الثقافة الفلاحية المتمتعة بأصالة القديم التاريخى . والتيار الثانى، تيار الثقافة الأجنبية الواردة من الخارج، والذى كان يمثل ثقافة الطبقة الوسطى الأوروبية.

٢- ومن المعروف أن الاتحاد بين الدول الاسكندنافية الثلاث (الدانمارك، السويد، النرويج) قد تم فى عام ١٣٩٧م .

٣- تعلم الدانمركيون الإنسانية الألمانية والثقافة المسرحية على يد الألمان .. جيرانهم فى الجنوب جغرافيا، ونقلوا نفس التجربة الألمانية المعروفة باسم (المسرح الجامعى) واشترك الأستاذ جسبرسن رافنسبرج JESPERSEN RAVENSBERG مدير الجامعة عام ١٥٢١م-بمسرحية من تأليفه-مع الطلاب بالتمثيل .

٤- شجعت هذه النهضة المسرحية على ميلاد الدراما القومية الدانماركية . فخرجت إلى الجماهير مسرحية (القديس كانوت SAINT KANUT) .

٥- نتيجة لحركة الإصلاح الدينى الألمانى، فقد ظهرت كذلك الدراما البروتستانتية فى الجامعات الدانماركية . واشترك فيها بالتمثيل أساتذة وطلاب جامعة كوبنهاجن فى كوميديات بلاوتوس، ترنتيوس .

٦- كان لتشجيع الجماهير التى أتت، من العاصمة، ومن أماكن عدة بعيدة وقريبة، الفضل الأول فى إثراء حركة المسرح الدانماركى .

٧- وكانت الدولة بسخائها تعمل على تشجيع فن التمثيل فى عصر النهضة . للحاق بدول وسط أوروبا .

٨- كما كان للملوك نفس الفضل فى تشجيع ومد الفرق المسرحية بالمعونات المادية والمكانية (كريستيان الرابع يمنح مدرسة التمثيل الدانمركية عونا ماديا كبيرا) .

٩- قدمت العروض المسرحية فى الميادين والأسواق. حتى وصل فن التمثيل إلى العرض داخل المقابر بمسرحيات مناسبة للمكان (عرضت مسرحية سقوط آدم فى ساحة مقبرة برجن) .

ب- فى السويد

١٠- خرجت أول دراما فى السويد عام ١٥٥٠م من تأليف أولافوس بتريت OLAVUS PETRIT .

١١- اهتمت درامات السويد فى منهجها بتعليم الشعب والجماهير أخلاق الحياة وسلوكيات المجتمع المتمدين .

١٢- يقدم الأستاذ الجامعى السويدى يوهانز ماسينيوس JOHANNES MESSENIUS (١٥٧٩-١٦٣٦م) فى نهاية القرن السادس عشر الميلادى أولى الدرامات القومية التاريخية، بهدف أن يبرز المسرح البطل السويدى، قادما به من التراث والتاريخ أمام الجماهير الشابة .

استندت الحركة المسرحية فى الدول الاسكندنافية على عدة خطوط فرضتها طبيعة الظروف التى ولد فيها المسرح . وفى أكثر من مكان .

١- ففى المسرح الجامعى، وبتمثيل وإخراج الأساتذة الجامعيين والطلاب . تميزت الحركة المسرحية وفلسفتها فى المسرحيات بقوة الفكر الدرامى، وبالحركة المسرحية الجمالية (حتى قبل اكتشاف الألمانى بومجارتن لقوانين علوم الجمال) .

فالواقع أن الاسكندنافيين قد طوروا من فكرة المسرح وسمعته . وقد ارتفعت قيمتـه باشتراك الأساتذة الجامعيين بالتمثيل مرات وبالإخراج مرات، فتقدموا بذلك على الألمان أنفسهم .

٢- إن تشجيع الجماهير المسرحية-وبخاصة الدانماركية-ومن خلفـها تشجيع آخـر مـن قبـل الملـوك والحكـام للفـن المسرحي، يجعلنـا نميـل إلى استخلاص صورة تاريخية لا يوجد بين أيدينا دليل دامغ على إثباتها . وهي أن فـن التمثيـل كـان له من الظروف والملابسات والفرص الطيبة والرخاء والطمأنينة مـا يسمح بعروض مسرحية، وكذا حركة مسرحية جيدة، حتـى وإن لم نعـرف كنهـها . إذ يعوزنـا الدليل المادى على ما نقول . كمـا نقـف عـاجزين عـن استبيان حقيقـة الحركـة المسرحية الاسكندنافية لهذا العالم البعيد عنا جغرافيا، تماما كمـا عجـزت دوائـر المعارف المسرحية عن كشفه تحديدا .

عصر النهضة المتاخر فى أسبانيا

١ - ١٢

١- فى هذا الوقت المتأخر من عصر النهضة نطلع على الجديد فى المسرح الأسـبانى. فنتعرف على ميلاد دراماتورجيا أسبانية جديدة على يد الأسبانى الدرامـى لـوب دو فيجا، واسمه الأصلى لوب فيلكس دو فيجا كـاربيو LOPE FÉLIX DE VEGA CARPIO (١٥٦٢-١٦٣٥) . وقد عرفت هذه الدراماتورجيا باسم (فـن كتابة الكوميديا الجديدة) فى عام ١٦٠٩م .

٢- اضطلعت الأحداث المسرحية عنـد لـوب دو فيجـا بـأهم الأهميـات فـى العـرض المسرحى .

٣- أثار لوب دو فيجا مشروعه، بأنه يسـتكمل نظـام أرسـطو فـى الدرامـا، بضـرورة إضافة الطبيعة إلى المسرح، حتى يعكس المسرح حقا صـورة الحيـاة. وقـد ظـهرت هذه الصورة أكثر ما ظهرت فى درامات حياة الفلاحين وأعدائـهم الإقطـاعيين .. (أنظر مسرحية فوينتى أفيخونا المترجمة بعنوان ثورة فلاحـين، مسـرحية أحسـن قضاة الملك) .

∴ نستنبط نظاما للحركة يتجلى فى أعمال فيجا، ويتطور عند كالدرون . لكنه يضع فى المقام الأول ابراز خصائص المجتمع الأسبانى الذى تبرز أحداثه الاجتماعية علـى المسرح فى حركة نشطة ممتلئة بالصراعات الإنسانية الشريفة، وتؤثر بذلك على وجه التأكيد .

القرن السابع عشر الميلادى

مسرح الكلاسيكية الفرنسية الجديدة

١- يبدأ ميلاد الكلاسيكيات الفرنسية الجديدة فى القرن السابع عشر الميلادى. بالإضافة إلى ظهور تقنية خشبة مسرح الباروك، والمناظر والديكورات الباروكية .

٢- ساعد تعدد خشبات المسارح على تطور تقنية خشبات مسارح الباروك (مسرح البوربون الصغير A PETIT-BOURBON) .

٣- ظهور النزعة العقلية فى المسرح على يد الفرنسى أبى دوبيناك ABBÉ DAUBIGNAC فى كتابه المعنون (المهنة المسرحية) فى عام ١٦٥٧م.

٤- يمثل مسرح الدرامى موليير ثالث أكبر مسارح العاصمة باريس فى القرن السابع عشر الميلادى، بعد مسرحى (هوتيل دى بورجونى، مسرح دى مارى THÉÂTRE DU MARAIS) . لم يكن موليير ممثلا تراجيديا جيدا، بقدر ما كان ممثلا قديرا فى الكوميديات . وهو فى فرقته قد تنازل كثيرا-كدرامى- لرغبات واقتراحات ممثليه فى فرقته المسرحية . فى اعتماد على خيال الممثل وابتكاراته . وهو ما يفصح عن حرية فى فن الأداء التمثيلى، تتبعه-بطبيعة الحال-حرية ابتكارية فى فن الحركة المسرحية. الأمر الذى يوحى بحركة مسرحية نظيفة وخالصة، إذا كان ابتكارها المسموح به يظهر على يد ممثلين محترفين فى مهنة المسرح، بما يجعلها محل الثقة والتأكيد الفنى .

٥- تحول الفن المسرحى إلى فرق فنية تعمل بصفة دائمة كشكل من أشكال الاحتراف فى نهاية القرن السابع عشر الميلادى فى فرنسا. ثلاث فرق دائمة هى: مسرح الكوميدى فرانسيز، المسرح الكوميدى الإيطالى، مسرح دار الأوبرا. وعندما يلغى ملك فرنسا لويس الرابع عشر فرقة المسرح الكوميدى الإيطالى، آمرا إياهم بمغادرة

الأراضى الفرنسية فى عام ١٦٩٧م، تبقى فرقتـان عاملتـان فقـط، همـا الكوميـدى فرانسيز ومسرح الأوبرا .

٦- وبظهور فـن الأوبـرا، واستمراره إلى جـانب مسـرح الكوميـدى فرانسـيز، يظـهر اتجاهان جديدان فى الحركة المسرحية .

الاتجاه الأول:

فى مسرح الأوبرا ذى المساحات الواسعة العريضة

الاتجاه الثانى:

الحركة المسرحية ذات الشقين . شق خاص بمشاهد التمثيل، وشق ثان آخر يختص بحركة المغنيين . تتبعه حركة جماعية للكورس والكورال .

تضطلع الحركة المسرحية هنا بالمسئولية الكبرى. إذ يقع على عاتقها نجـاح العديد من الأوبرات التى ظهرت على خشبة مسرح أوبـرا بـاريس. امتـازت الحركـة بالثراء والإبهار، وبالرشاقة، وبتحريك المجموعات الكبيرة تحريكـا فنيـا أضـاف إلى الجانب الدرامى فى عروض الأوبرا الكثير من عظمة إبصاريـة وبصريـة، سلبت لـب النظارة والمشاهدين.

كما أن الحركـة المسـرحية فـى درامـات الكوميـدى فرانسـيز-وكلـها تتعلـق بالمسرحيات الدرامية الخالصة-قد رسخت قواعد وأسس مسرحية فنية ناضجة على عروض مسرح الكوميدى فرانسيز . فهى فى درامـات كورنـى وراسـين حركـة نوعيـة ساعدت على تجسيد تراجيديات الدراميين الفرنسـيين . بينمـا جـاءت الحركـة فـى كوميديات موليير، أقرب إلى البهلوانية التى طبعت مسرح موليـير بالحركـة السـريعة والايقاع المتلاحق، والريتم المتصـل دومـا . وكـل ذلـك كـان مناسـبا لكتابـات موليـير الفكاهية .

٧- لما كـانت التراجيكوميديـا قـد استهوت جماهـير المســرح الفرنســى، وكذلــك المسرحيات المتأثرة بالطابع الأسبانى (درامات السـيف والعبـاءة) . فلإرضـاء هـذه

الجماهير، وتحقيقا للأمانة العلمية فى الفن المسرحى، فقد نهجت الحركة المسرحية فى هذا النوع إلى الاصطباغ بأشكال الفروسية والقفز والاستعراض، وإظهار بطولة وجرأة الرجل المحب الشجاع. وقد أدى ذلك إلى اختيار وانتقاء (فيزيكى) جسدى خاص لممثلى أدوار البطولة فى هذا النوع من المسرحيات، حتى تأتى الحركة رشيقة جميلة ومتناسقة .

٨- كان اشتراك علية القوم فى عروض الأوبرا عاملا من عوامل تحسين وتطوير الحركة المسرحية فى الأوبرات الفرنسية . (اشتراك الملك لويس الثالث عشر فى عرض الباليه الميلودرامى المعنون-تحرير رينو **LA DÉLIVRANCE DE RENAUD**) .

٩- كان لظهور الموسيقى الفرنسى جان بابتيست لوللى **J.B. LULLI** كمؤلف موسيقى وممثل وراقص باليه ومخرج لعروض الأوبرا بالبلاط الملكى الفرنسى أكبر الأثر فى ظهور الحركة المتنافسة لكل المشتركين فى عروض الأوبرا الفرنسية من مغنيين وممثلين وكورس وكورال (خاصة وأن الملك كان من هواة فن الباليه الكوميدى).

وتؤكد مصادر تاريخ المسرح العالمى أن موليير بذكائه قد اكتشف هذه الهواية الملكية، فوجهه ذلك مستقبلا إلى كتابة كوميدياته المعروفة (اشترك موليير مع لوللى فى تحويل مسرحية "زواج بالإكراه" **LE MARIAGE FORCE** إلى أوبرا، حيث مثلت لأول مرة عام ١٦٦٤م على مسرح اللوفر **LOUVRE** وباشتراك ملك فرنسا نفسه) . ثم اشتراكهما معا مرة ثانية لإعداد مسرحية موليير المعنونة "العامى النبيل" أو "المثرى النبيل" **LE BOURGEOISE GENTILHOMME** .

المسرح الباروكى الألمانى

١ - ١٤

١- فى عصر الباروك، سادت المسرحيات الدينية فى ألمانيا على يد كل من كانيزيوس بيتر CANiSiU PETER، كورنيليوس كروسوس CORNELIUS CROCUS . فعلى يد الثانى خرجت أول دراما كاثوليكية من الإنجيل فى ستة عشر لوحة، فى تركيز على المنولوج الدرامى الذى يكشف خبايا الشخصيات المسرحية من الداخل .

٢- تطور المسرح اليسوعى (الجزويتى JESUIT) فى أوروبا على يد الألمانى جاكوب بيدرمان JACOB BIEDERMANN (١٥٧٨-١٦٣٩م) فى مدينة ميونيخ .

٣- لم يستخدم المسرح اليسوعى العنصر النسائى فى أعماله . بل ركز على مجموعات الباليه من الرجال .

٤- وبدءا من القرن السابع عشر الميلادى اتجهت المدارس إلى العناية بفن التمثيل، وفن الموسيقى، وجماعات الكورال .

٥- ومن ناحية أخرى، انتشر فن التمثيل الدينى البروتستانتى . كانت المدرسة الألمانية تلبس الفن المسرحى الثوب الأخلاقى ووسائل التربية الدينية . الموظفون من كبار رجال الدولة الألمانية والمدرسون التربويون يعلمون الحركة المسرحية وفنون الأداء والوقف والصوت (رغم الفقر الذى كانت تعانى منه هذه المدارس) . ومع ذلك فالفضل فى ارتقاء الفنون المسرحية يعود إلى انتشار الدراما الباروكية . إلا أن التقدم الحتمى-مؤخرا- قد خرج بتراجيديات هذه المدارس إلى المسرحيات الكوميدية، وفى استعمال للأقنعة المبالغ فى شكلها ومدلولاتها . ومما تقدم، نستخلص ما يلى:

اعتمدت الحركة المسرحية فى درامات الباروك على ثلاثة اتجاهات كونت شكلا خاصا لها . وهذه الاتجاهات هى :

أ- اتجاه يتضح فى حركة مسرحية تقليدية مقننة ، سادت فى الدرامات الكاثوليكية. وفى وقار شديد، حفاظا على نصوص الإنجيل . وفى احتراس شديد أيضا من البهلوانية والكاريكاتيرية فى مضمون الحركة ذاتها .

ب- حركة مسرحية ثانية وجدت طريقها إلى الانفتاح المحسوب فى الدرامات البروتستانتية . عاكسة شيئا من الحرية الدينية والحرية الشخصية الذاتية .

جـ- ثم، حركة توافقت مع الكوميديات التى ولدت أخيرا . وفى استعمال للأقنعة للإيحاء بمزيد من الترفيه . وقد جاءت الحركة فى هذا الطور المتأخر لتناسب درامات الأقنعة والنوعيات الدرامية الخفيفة، والتى يسرت للممثلين نشاطا وحيوية، بدلا من الحرص والتقيد الملتزم فى الأطوار السابقة .

القرن الثامن عشر الميلادى

عصر التنوير الإنجليزى-المرحلة الأولى

١٦-١

١- تميز القرن الثامن عشر الميلادى بمسرح إنجليزى جاد يخدم الطبقة الوسطى فى بريطانيا . وكان من حسن الحظ انتهاء عصر البطل الدرامى، كما أصبحت الأوبرا محل اهتمام الجماهير واستطاعت درامات الطبقة الوسطى السيطرة على كل الجماهير، والوصول إلى استحساناتها عبر درامات الطبقة الوسطى هذه DOMESTIC TRAGEDY . وظهر دراميون جدد لهذه الطبقة كان أبرزهم جورج ليللو، ادوارد مور، تشارلز ماكلين GEORGE LILLO, EDWARD MOORE, CHARLES MACKLIN

٢- بتحليل درامات هذا التيار، يتضح أن خطا تقدميا يلتزم بالإنسانية، والعقلانية السيكولوجية قد دخل إلى عالم فن كتابة الدراما .

٣- كما نلاحظ دخول البانتومايم الفرنسى إلى مسارح بريطانيا بدءا من عام ١٧٠٢م. وقد أبدى مسرح درورى لين DRURY LANE تميزا خاصا فى هذا المجال .

٤- كان من نتيجة هذه الاجتهادات المسرحية ترقية آفاق الممثلين، وهو ما انعكس على إنتاجهم الفنى .. الأمر الذى أفادت منه الجماهير الإنجليزية فى ترقية مستواها.. وبخاصة المستويين الفكرى والجمالى . إلا أن النتيجة الحتمية لكل هذه الظواهر المسرحية تتجلى فى الآتى:

أ- ابتعاد المسرح عن عصر الإحياء والترميم، منتقلا إلى عصر الجماهير الوسطى.

ب- تخلص المسرح من درامات البلاط، ومن النماذج الملكية والأرستقراطية .

جـ- أفرزت الكتابات المسرحية درامات عرفت باسم (الكوميديا العاطفية SENTIMENTAL COMEDY) وأخرى باسم التراجيديا الأهلية أو المحلية DOMESTIC TRAGEDY .

لكنه من المؤكـد علـى مسـتوى الحركـة المسـرحية، أن هذيـن النوعـين مـن الآداب الدرامية قد أبرزا حركة جماليـة وفلسـفية اسـتهدفت الطبقـة الوسـطى بكـل مستوياتها وآمالها .

المرحلة الثانية

١- يصدر فى بريطانيا فى هذه المرحلة قـانون يبيـح حريـة الصحافـة وحريـة النقـد المسرحى :

٢- فى عـام ١٧٠٩م تصـدر طبعـات جديـدة لأعمـال وليـم شيكسـبير بفضـل جـهود الإنجليزى نيكولاس رو NICHOLAS ROWE .

٣- يحقق الممثل دافيد جاريك DAVID GARRIC (١٧١٧-١٧٧٩م) ثورة فى فن التمثيل المسـرحى، وخاصـة فـى فـترة إدارتـه لمسـرح درورى لـين، عندمـا اهتـم بإدخال عناصر الواقعية الفنية فى فنون التمثيل . وتستمر هذه الثورة الفنية حتـى يترك جاريك المسرح فى عام ١٧٧٦م .

كما يبرز نتيجة للتقدم المستمر دراميون جدد من أمثال يودج كلى، ريتشـارد كمـبرلاند، ريتشـارد برسـلى شـاريدرن . HUGH KELLY, RICHARD CUMBERLAND, RICHARD BRINSLEY SHERIDAN وكلهم التزموا بالمنهج الثورى عند جاريك .

ويتضح مما تقدم عن صورة المسرح والعصر ما يلى:

أ- مر المسرح الإنجليزى بمرحلتين هامتين فى القرن الثامن عشر الميلادى، والمعروف باسم (عصر التنوير) .

ب- أصبحت الحركة المسرحية أكثر بساطة وشـعبية فـى درامـات الطبقـة الوسـطى (الدرامـات المحليـة الإنجليزيـة) . إذ نحـت الحركـة نحـوا طبيعيـا بعيـدا عـن الالتزامات والتزمت بدليل استحسان الجماهير الإنجليزية كلـها لهـذا النـوع مـن الدرامات .

جـ- راعت الحركة المسرحية فى منطقها وفلسفتها الإنسانية والعقلانية .

د- كان تنفيذ الحركة يجرى فى سهولة ويسر . نتيجة اتساع آفاق وثقافة الممثلين المنوط بهم تنفيذ هذه الحركة المسرحية .

هـ- تنوعت الحركة المسرحية تنوعا كبيرا بين نوعى الكوميديا العاطفية بكل ما فيها من خيال وأحلام . فاتسمت بالنعومة والرقة والرشاقة . بينما حملت نفس الحركة عبق البيت الإنجليزى فى التراجيديات المحلية الأهلية .

و- وبفضل جمهود الممثل الإنجليزى دافيد جاريك، أصبحت الحركة المسرحية حركة أكثر واقعية . إلا أنها كانت واقعية علمانية، لا تنزل إلى مستوى النقل الواقعى الرخيص أو المصور فوتوغرافيا . لكنها مع ذلك تشذب الواقعية (مسرحيا) .

عصر التنوير الفرنسى

١٧ - ١

١- لعل كلمات ونقاد وفلاسفة العصر فى فرنسا (مونتسكيو، فولتير، روسو MONTESQUIEU, VOLTAIRE, ROUSSEAU قد عبرت أصدق تعبير عن حالة المجتمع والمسرح الفرنسى معا، حينما لم يجدوا فى فرنسا كلها- حسب تعبيراتهم- غير مناقشات وصالونات وسفسطات فارغة .

٢- امتلأت القصور وبيوت الأثرياء بالمسارح والمرتفعات الخشبية على أراضى وفناءات الحدائق (فى عام ١٦٦٠م وبناء على رغبة ملكية من الملك لويس الرابع عشر فى التعلق بأساليب المعمار وموضات الملابس والأزياء وقواعد اللياقة والإيتيكيت ومناقشات الصالونات وحماية الذوق الأدبى والفنى جرى الإسراف الشديد من الدولة للصرف على كل هذه المرافق وتشجيعها . حتى ذلك الوقت لم يكن بقصر فرساى مقر الحكم الملكى مسرحاً دائماً) .

٣- مثلّت مدرسة التمثيل اليسوعى الفرنسى حجماً غير هيّن فى حياة الثقافة المسرحية الفرنسية آنذاك . كانت عروض هذه المدارس تستمر عدة ليال وتشهدها جماهير عريضة نسبياً . وهى عروض تمتعت بالشكل الاجتماعى الذى يخدم قضايا المجتمع قدر ما وسعها من حيلة . إلى جانب اهتمام هذه العروض بتربية الجماهير سياسيا . وقد حققت مدرسة التمثيل اليسوعى أهدافها فى عدة مسارح أو صالات فنية SALLE DES ACTES, SALLES DES YEUX .
نهجت هذه المدارس نهجا تعليميا فى الحياة المسرحية عبر دراماتورجيا يسوعية خاصة قعدت للدراما اليسوعية الدينية عن طريق نظرية الدراما . كما تعددت الأبحاث المسرحية فى هذا المجال (أنظر كتاب بيتر جوزيف جوفانسى PETER JOSEPH JOUVANCY بعنوان العرض المسرحى ونظم التعليم للمسرح. تضمن الكتاب أبوابا عن الدراماتورجيا اليسوعية، شاعرية لغة الدراما، المسيحية والسمو، الحذر من موضوعات الحب، التشديد على عدم إشراك العناصر النسائية، البعد عن العنف).

مُثلت هذه المسرحية عادة باللغة اللاتينية . إلا أن المسرح اليسوعى قد قدم مسرحياته بعد ذلك باللغة الفرنسية الأم، وبخاصة الكوميديات منها . كما استعان المسرح فى تراجيدياته بالباليه كعامل مساعد على تخفيف لوحة العرض المسرحى. وكان المعلم الأستاذ هو نفسه مخرج المسرحية، الذى يعتنى بمخارج الألفاظ والحروف، وفن الأداء التمثيلى، والحركة المسرحية الدقيقة والمؤثرة، وبالوضعية الفنية على الخشبة، وكذا العناية الفائقة بأطراف المثلين (الأيدى والأصابع والقدمين).

٤- يتضح أن الحركة المسرحية فى عصر التنوير الفرنسى قد قامت على اتجاهين رئيسيين : الاتجاه الأول، وهو اتجاه استعراضى إن صح التعبير . تحكم فى العروض المسرحية فى القصور . وكان إحياء المسرح ذاته إحياءً شكلياً يتوافق مع رغبات الملك الفرنسى الفرد . ومن المحتمل- وسط هذه الحالة- أن تكون الحركة المسرحية شكلية هى الأخرى.. أى تهتم بالقشور دون اللب . بمعنى أنها فقدت الفنيين لها، حتى وإن قُدمت داخل القصر الملكى . إذ لم يذكر تاريخ المسرح العالمى روادا أو مخرجين هيأوا للممثلين هذه الحركة .

أما الاتجاه الثانى- وهو اتجاه فقير لم ينعم بالرضاء السامى للأسف رغم قوته- فقد كان اتجاهاً علمياً فى الحركة المسرحية الفرنسية . اتجاه استند على أسس التعليم والتربية، إضافة إلى منبعه الدينى والأخلاقى بكل خصائصهما. ومن المحتمل أن تواجد أساتذة متخصصون قاموا بتدريس مواد ومناهج فنون الإلقاء والتمثيل والحركة، من المحتمل أن ينبئ ذلك عن حركة مسرحية جيدة الصنع. حتى وإن لم نعثر نحن ما يؤيد هذا الاحتمال . إلا أن ما يؤكده هو انتشار الفرق المسرحية اليسوعية فى أماكن عديدة من فرنسا . حظيت فيها هذه الفرق بالتقدير والتشجيع .

٥- تكتمل الحركة المسرحية بميلاد مسرح الكوميدى فرانسيز، الذى يُطلق عليه (بيت فرنسا العتيق) . إذ يتخصص المسرح فى تصحيح أخطاء الإلقاء وعيوبه عند الممثل، وفى ترقية وترفيع الحركة المسرحية . وهو ما أشتهر به أسلوب المسرح،

في تخريج أعداد هائلة من الممثلين ذوى المستوى الرفيع فى فن الإلقاء، وفن الحركة المسرحية .

٦- جهود الأوبرا الفرنسية

أخرجت الأوبرا الفرنسية عدداً هائلاً من المغنيين والمغنيات (لويس دومينيك، بيير جوليوت، تشاسيه دى تشينيه) LOUIS DOMINIQUE, PIERRE JELIOTTE, CHASSÉ DE CHINAIS . وفى الباليه، وفى استناد إلى موسيقى الفرنسيين رامو، جلوك RAMEAU, GLUCK عمل الفرنسى جان جورج نوفر JEAN-GEORGES NOVERRE (١٧٢٧-١٨١٠م) على خشبة المسرح الأوبرالى (دار أوبرا باريس) لتعليم الراقصين والراقصات فنيات تدريب الباليه وقواعد التنفس وجزئيات الحركة فى الباليه وخصائص استعمال الأطراف ارتفاعاً وهبوطاً . وهو ما سنتعرض له تفصيلاً فى الفصل الثالث الخاص بالباليه .

لكن لعل أبرز ما يميز العصر الفرنسى هو تحمس الأسرة الحاكمة- بفضل جهود وحماس جيلوم نيكوليه GUILLAUME NICOLET وزوجته لتقديم مسرح عرائسى عُرف باسم COMÉDIENS DE BOIS (مسرح الغابة) . وهو مسرح عمل فى مسارح سان جيرمانى وسان لوران، حتى استقر عام ١٧٧٢م مُغيرًا اسمه إلى مسرح نيكوليه THÉÂTRE DE NICOLET . الأمر الذى يؤيد مولد حركة مسرحية درامية جديدة استهدفت تحريك العرائس الخشبية . وقد كُتبت درامات خاصة بهذا النوع من المسرح، والذى انتشر بعد ذلك انتشاراً واسعاً فى باريس والمدن الفرنسية الكبيرة . وكان مثار إعجاب الطبقة الراقية بصفة خاصة. حتى أن الشاعر والكاتب الدرامى فولتير كتب لهذا النوع العرائسى .

ثم كان لانبثاق الثورة الفرنسية (١٧٨٩م) الأثر الكبير فى تطوير المسارح، وكذلك الحركة المسرحية أيضاً . إذ ألغت الثورة كل امتيازات سابقة، وسمحت بقوانينها فى الإخاء والمساواة بحق كل مواطن فى افتتاح أى مسرح يراه . الأمر الذى أدى إلى التسابق فى الاعتناء بالإنتاج والثقافة المسرحية فى فرنسا .

حركة العاصفة والطموح الألمانية

١ - ١٨

١- خرجت حركة العاصفة ونزعة الطموح فـى ألمانيـا فـى سـبعينيات القـرن الثـامن عشر الميـلادى، لتكتشـف مـن جديـد- وعـبر تيـار شـعرى- أعمـال هومـيروس، أوسيان، شيكسبير . ولتُلقى الضوء علـى الأغنيـة الشـعبية . ولتُعيـد تقييـم الفـن القومى، ولتكتشف جماليات عصر القرون الوسطى (المجهولة حتى وقتنا هـذا) . ولُتعرَف بفلسفة السويسرى جان جاك روسو.

٢- قام الممثل والمخـرج والمديـر الفنـى المسـرحى فردريـك لودفيـج FRIEDRICH LUDWIG (١٧٧٣-١٨١٦م) بجهود رائعة جعلته يُلقب بالأب الروحى لحركة العاصفة والطموح فى المسرح الألمانى، خاصة أثناء إدارته لفرقة مسرح هامبورج .

٣- كمـا يُعـزى إلى الألمـانى شـيردر SCHöRDER (١٧٤٤-١٨١٦)، وهـو ممثــل ومخرج ومدير مسرحى فنى، تنظيم الفكر المسرحى والثقافة المسرحية، من خــلال برامج الترقية التى وضعـها للمسـرح الألمـانى . حتـى أُطلـق عليـه لقـب (المصلـح المسرحى). وقد تضمنت هذه البرامج الأعمال الشيكسبيرية الكبرى (هملت، الملـك لير، عطيل، تاجر البندقية) . كان شيردر هـو أول مـن وجّـه النظـر إلى الاهتمـام بكـل تدريبـات القـراءة الأولى للمسـرحية، والاعتنـاء بفـن المـايم، وفـن الإلقــاء، وربطهما بحركة الممثل، وإلحاقهما بكل خلجاته وانفعالاته .

٤- ربطت التقنية المتقدمـة فـى ألمانيـا- آنـذاك- الإضـاءة المسـرحية ربطـاً عضويـاً، لخدمة مضمون ومنطـوق الحركـة الدراميـة للممثلـين، الذيـن يُعـزى إليـهم تفـوق المسرح الألمانى فى القرن الثامن عشر الميلادى .

ومعنى ذلك أن المسرح بصفة عامة، والعـرض المسـرحى بصفـة خاصـة، قـد اتجه إلى وسائل عصرية (آنذاك) لربط كل ما يجرى على خشبة المسرح (بما فى ذلك

دramية الحركة عند الممثلين) بالفكر الدرامي، والتقنية العالية، والأزياء ذات الصيغة الدرامية، بدلاً من البهرجة والزينة والزخرف وجمال الزى المسرحي.

وعاش المسرح الألماني من بداية العرض المسرحي إلى نهايته داخل روح حركة العاصفة ونزعة الطموح .

وبين أعوام ١٧٨٥،١٧٨١م ينتقل المخرج المسرحي شهردر إلى النمسا ليعمل في مسارحها .. ولينقل إليها التجربة الألمانية في المسرح، حتى أصبح أسلوبه الثوري يحمل سمة المحلية الألمانية والعالمية معا .

القرن التاسع عشر الميلادى- الحركة فى الدرامات الرومانتيكية

١ - ١٩

١- تعددت الأنـواع الأدبيـة الدراميـة فـى القـرن التاسـع عشـر الميـلادى . إذ نعثر بجـانب التراجيديـا والكوميديـا علـى أنـواع أفرزهـا التـاريخ المسـرحى (التراجيكوميديـا، الميلودرامـا)، الدرامـا المتوسـطة، ثـم الدرامـا الرومانتيكيـة بخصائصها المعروفة .

٢- ونفس الخصائص التى التزمت بها الدراما الرومانتيكية، نجد لها معادلا، ولكـن بخصـائص أخـرى فـى فـن الأوبـرا والأوبـرا الفرنسـية بصفـة خاصـة . إذ تظهـر الأوبرات بأعداد هائلة من الكورس، وأعداد مماثلة من الراقصين والراقصات .

٣- يكشف القرن التاسع عشر الميلادى أيضـاً عـن ميـلاد فـن (الأوبريـت) علـى يـد الألمـانى الـذى عـاش فـى بـاريس جـان جـاك أوفنبـاج JEAN-JACQUSE OFFENBACH (١٨١٩-١٨٨٠) والذى كان يُخرج أعمالـه الدراميـة بنفسـه . <u>وفى اهتمام شديد منه بالموقف الدرامى وباللعبـة المسـرحية . وهـو مـا كـان يُقدم تجسيداً للحركة المسرحية فى فن الأوبريت</u> .

الحركة فى المسرح الطبيعى

١ - ٢٠

يخرج أندريا أنطوان ANDRÉ ANTOINE (١٨٥٨-١٩٤٣م) أول مخرج طبيعى فرنسى من شركة الغاز فى باريس حيث كان يعمل بها، ليكُوِّن فرقة المسرح الحر THÉÂTRE LIBRE، وليترك لتاريخ المسرح العالمى حقبة من أهم حقب التاريخ المسرحى . مستنداً على نظرية الطبيعة عند الكاتب وعالم الجمال الفرنسى إميل زولا .

لقد أثبتت فكرة الطبيعية فى الإخراج المسرحى حربا ضروسا على تقليديات وأعراف المسرح السابق من كل نواحيه . إذ تعارضت تحديداً مع طريقة الأداء فى فن التمثيل، وكذا فن الإلقاء، ومع الوضعية الجسمانية (البوزارت PAUSES) للحركة المسرحية على خشبة المسرح . مُحققة ومنتبهة إلى ما أسماه علماء المسرح (التوثيقية) فى العمل المسرحى .

لقد سمحت الطبيعية– استنادا إلى ما تقدم– بأن يعطى الممثل ظهره إلى الجمهور كثيراً أثناء التمثيل (لم يكن ذلك معهودا أو مُتبعا من قبل) . وكان ذلك اقتراباً من فكرة التوثيق للموقف الدرامى أو المسرحى . كما التزم فن الأداء التمثيلى، بل وحركة الممثلين كذلك بالعادات والتقاليد السائدة فى الحياة اليومية، أكثر من التصاقها بالأشكال الكلاسيكية أو الرومانتيكية .. السابقة على ميلاد الطبيعية .

ولعل أفضل تحقيق فى فن الحركة المسرحية، أن الممثلين الطبيعيين مثّلوا على المسرح وكأنهم أمام مقاعد فارغة من الجماهير (أى بلا حساب لأية جماهير فى الصالة)، وهو ما أسماه المسرحيون بالحائط الرابع وكأن الجماهير تشاهد المسرحية من ثقب الباب لترى الحياة، أو تشاهد قطعة حية وطبيعية من هذه الحياة .

حقق الإخراج المسرحى الطبيعى الإخلاص للحقيقة، وتوكيد التوثيقية من خلال الشكل العام لخشبة المسرح، وكذلك من خلال حركة حقيقية طبيعية للممثلين. فالحجرات بأثاث حقيقى، والممثلون يستعملون إكسسوارات حقيقية

بحسب حاجة المواقف المسرحية (سكين أو مسدس) وهم يأكلون حقا ويشربون ماء حقيقيا، ويشعلون نارا حقيقية فى المدفئة .

هذه التوثيقية قد فرضت على المسرح الطبيعى حركة لم يعهدها التاريخ المسرحى قبلا . وهو ما استهوى الجماهير وسلب لُبهّا . دليلى على ذلك أن حركة المسرح الحر الفرنسى قد انتشرت تعاليمها فى مسارح أوروبية أخرى كأحد التيارات الجديدة فى التاريخ المسرحى العالمى (المخرج الألمانى أوتو براهم فى مسرح فرى بيهن الدويتش فى ألمانيا، المخرج الروسى قنسطنطين استانسلافسكى فى روسيا) .

مسرح ماييننجن

١ - ٢١

الدوق جورج الثانى حاكم مقاطعة ماييننجن الألمانيـة، يُكـوّن فرقـة مسـرحية فى مقر حكمه، محاولاً بـها الخـروج مـن التقليديـة إلى النموذجيـة . تنتـهج الفرقـة منهجاً علمياً دقيقاً فى مهنة الإخراج المسرحى للمرة الأولى . بما أُطلق عليـه (إصـلاح حال الإخراج المسرحى) . جاءت محاولات الدوق الأولى مـن التـاريخ العلمـى، وقـد ساعده علىْ ذلك كونه مهندساً للديكـور . وكـان يضـع تصميمـات المسـرحيات التـى يُخرجها بنفسه، وينفذها كذلك بنفسه . وفى تركيز على أسس الإخراج التالية :

أ- الارتكاز على النصوص الدرامية القوية (التى تسمح بحركة مسرحية ثرية ومؤثرة، ومعادلة لقوة الحدث الدرامى ذاته) .

ب- الاهتمام باللعبة المسرحية (وهو ما يعنى براعة من الممثلين فـى تجسـيد المواقـف والمشاهد المسرحية بكثير من القوة .. أداءً، وحركة مسرحية، وحركـة مجـاميع موافقة تماماً لأحداث الدراما) .

جـ- تفصيص دقيق وتحليل فى مشاهد المجاميع الماثلة علـى المسـرح (بمعنـى رفـع مستوى الحركة المسرحية حتى وان لم يكـن لهـذه المجـاميع مـن البشـر حـوار يُذكر) .

د- شـهد مسـرح مـاييننجن لأول مـرة فـى تـاريخ المسـرح العـالمى برنامجـا تنظيميـا لجلسات التدريب على المسرحية . أنواعها، ونظمها وقواعدها ومواعيدها . وبهذا البرنـامج حصلـت التدريبـات علـى الحركـة المسـرحية علـى نصيـب الأسـد فـى التدريبات اليومية العامة (تدريبات التركيز، تدريبات التذكـير، التدريبـات قبـل النهائية) . وهى مراحل مختلفة عن بعضها البعض فى نظرية الإخراج العصـرى، لكل منها قواعدها وأسسها ومهامها ونتائجها المختلفة .

١ - ٢٢

١- من المؤكد الآن أن بداية المسرح الواقعى الإنجليزى فى النصف الثانى من ا لقـرن التاسع عشر الميلادى قد جاءت على يد الإنجليـزى السـير هـنرى إرفنـج SIR, HENRY IRVING (١٨٣٨-١٩٠٥م) بعد جـهود دافيـد جـاريك فـى المسـرح الإنجليزى . وينتمـى الايرلنـدى جـورج برناردشـو إلى المسـرح الواقعـى النقـدى (الواقعيـة النقديـة) إلى جـانب كتـاب آخريـن، علـى رأسـهم الإنجليـزى جـون جولزوورثى (١٨٦٧-١٩٣٣) JOHN GALSWORTHY .

٢- وفى إيطاليا، تظهر بدايات مسرح المواطنين أو كما يُسمى المسرح المدنى CIVIL THEATRE أو مسرح الطبقة الوسطى MiDDLE-CLASS THEATRE .
يقوم المسرح بجهود الفنـانينْ الإيطـاليينْ جوزيبـى دو مارينيـه (١٧٧٢-١٨٢٩)، جوسـتافو دو مودينيـه (١٨٠٣-١٨٦١م) . ,GIUSEPPE DE MARINIÉ GUSTAVO DE MODENÁÉ التزم الأول بـالعمل التمثيلـى الشـاق.، الشخصية المسرحية، طباع هذه الشخصية، سـلوكيات الشـخصية مـن الداخـل. وهو ما اضطره إلى تطوير الحركة المسرحية عند شخصياته على المسرح لتتوافق مع غرائز ونزعات النفس الداخلية . بمعنى أن الحركة المسرحية كـانت تسـتند علـى ركائز علم النفس. ويعتبر مارينيه سابق على الروسي استانسلافسكي فى كـل مـا أورده فى طريقته المعروفة باسمه فى المسرح العالمى.

٣- وفى أسبانيا.:

أ- ظهرت الدرامات الواقعية . لكنـهـا لم تسـتطع لفـترة طويلـة أن تلغـى بجـرة قلـم الدرامات الرومانتيكية الأسبانية التى سبقتها . بل لقـد عمـل النوعـان الدراميـان (الرومانتيكى، الواقعى) تحت مظلة واحـدة إلى جـانب بعضـهما بعضـا فـترة مـن الزمن (ظهرت مسرحية مدرسة الأزواج فى عام ١٨٤٢م كبداية للكوميديا الواقعية الأسبانية بتـأليف بريتـون دو لـوس هـيريروس . BRÉTON DE LOS HERREROS).

ب- وإلى جانب تيار الواقعية، يبرز تيار المسرح الرأسمالى . الذى هو بعينه مسرح الصفقة التجارية بالدرجة الأولى من أجل المال، وفى بُعد عن أى منهج للتربية أو الثقافة المفيدة . كل همه المسرحى هو الترفيه عن الجماهير . وبينما تصارع كل من النهجين (الواقعى، الرأسمالى)، فإنه من الطبيعى أن نستنتج حركة مسرحية فى الدرامات الواقعية، تختلف بالتأكيد عن حركة مسرحية فى المسرح الرأسمالى.

وبينما نستشرف أو نتوقع حركة مسرحية واقعية تُجسد واقع درامات الواقعية، تظهر أو هى قد ظهرت بالفعل فى الأداء التمثيلى، وفى إبراز الواقعية الأسبانية ودراماتورجيتها، لا نستغرب من حركة مسرحية فى مسرح الصفقة التجارية (المسرح الرأسمالى) سطحية خفيفة الوقعْ . طالما أن المال والشباك هما القصد والمقصد من المؤسسة المسرحية . ولعل انتشار هذا النوع الخفيف المُرَفّه بين الجماهير الأسبانية هو الذى شجع مستقبلاً على افتتاح عدة مسارح تنتهج نفس الطريق فى كل من مدينتى مدريد وبرشلونة . بل لقد تولدت أنواع خفيفة مشابهة أخرى مثل (الرفى REVU، الدراما البهلوانية DRAMA CLOWN، الزارزولا ZARZUELA .. وهى نوع من الأوبرات الأسبانية الهزلية ذات الحوار الملفوظ ؛ حتى أدى الأمر إلى تسمية واحد من المسارح باسم (مسرح الزارزولا) لتخصصه فى هذا النوع الهزلى من الأوبرات والدرامات .

جـ- ومما يؤكد صورة الحركة المسرحية تماماً، الحالة التى كان يسير عليها المسرح الأسبانى فى تلك الفترة . كانت الصفقة التجارية هى كل شئ فى هذا المسرح. وهى المسيطرة على أغلب برامج الثقافة (للأسف!) . يعرض الممثلون العرض المسرحى الواحد ويكررونه ثلاث مرات فى اليوم الواحد (يذكر تاريخ المسرح العالمى إحصائية تذكر بأنه فى عام ١٩٠٨م وفى العاصمة مدريد وحدها عُرضت ٤١٤ مسرحية ألفها ٢٩٠ مؤلفا مسرحيا من هذا النوع!!).

فإذا ما عرفنا أن أغلب الممثلين كانوا يظهرون على المسرح بدون إعداد مسبق، أو تدريبات جادة ودقيقة، أدركنا أن الحركة المسرحية للممثلين لم تكن على

مستوى فنى . ومما يؤكد إدراكنا هذا، هو أن أسبانيا حتى تلك الفترة لم تكن تعرف معنى أو وظيفة المخرج المتخصص. فالبطل الممثل الأول هو الذى كان يقود التدريبات المسرحية (وأثناء تمثيله لدوره!!). وهو ما كان يؤدى إلى ظهور أنانيته فى إبراز نفسه ودوره على بقية أدوار المسرحية وشخصياتها . وما هو أمر معروف ومفهوم فى تجارب المهنة المسرحية .

لم يكن الممثلون حريصين على ما يُسمى بضمير المهنة . بدليل أن التاريخ المسرحى العالمى لا يذكر إلا ثلاثة أسماء لامعة فى سماء المسرح الأسبانى فى القرن التاسع عشر كله، ممن كانوا من أصحاب الضمير الفنى، وهم :

أميليو ماريو (١٨٣٨-١٨٩٩م) EMILIO MARIO

جوزيه فاليرو (١٨٠٨-١٨١٩م) JOSÉ VALERO

رفاييل كالفو (١٨٤٢-١٨٨٨م) RAFAEL CALVO

٤- وفى النرويج .

أ - من المعروف أن الحكم الإقطاعى فى الدانمارك قد أثر على النرويج، الأمر الذى عاشت معه النرويج تحت ربقة الثقافة الدانماركية .

ب- يؤرخ المؤرخون المسرحيون لبدايات المسرح النرويجى بالقرن الثامن عشر الميلادى على يد النرويجى لودفيج هولبرج LUDVIG HOLBERG (١٦٨٤-١٧٥٤م) . وهو أحد الذين عاشوا فى الدانمارك حيث مثلوا هناك دراماته باللغة الدانماركية، وكانت من نوع الكوميديا .

جـ- ينشئ أولا بال OLE BULL عام ١٨٥١م مسرحا يطلق عليه اسم (مسرح نورسك TEATR NORSKE) فى برجن BERGEN، ويعهد بوظيفتى الدراماتورج والإخراج إلى الدرامى الناشئ هنريك إبسن، الذى كان قد أنهى دراساته فى كوبنهاجن ودرسدن على يد أستاذ السيكولوجيا دافيسون DAWISON، حيث كان يدرس (طرق التعبير الواقعى).

د- لم ينعم مسرح نورسك بجماهير كثيرة . إذ لم تمثل مسرحيات إبسن فى البداية أكثر من مرة واحدة أو مرتين على الأكثر . ومع ذلك فإن مذكرات إبسن

الشخصية تسجل اشتراكه بالدراماتورجيا والإخراج المسرحى فـى أكـثر مـن مائـة مسرحية فى النرويج . بل إن بعضها قد وضع لها ابسـن بنفسـه تصميـم الديكـور والأزياء .

هـ- بعد خمس سنوات من العمـل المسـرحى يـترك ابسـن مدينـة برجـن متجـها إلى مدينة كريستيانيا . إلا أنه يسافر بعد ذلك مرتحـلا إلى رومـا وميونيـخ ودرسـدن، حيث كتب أعظم أعماله هناك خارج الوطن (درامات برانـد، بـيرجنت، القيصـر وجاليلوس).

و- تبع ابسن فى إخراجه بصفة خاصـة تعـاليم مدرسـة مـايننجن الألمانيـة . مـهتما بالأزياء والإكسسوار ودقتها التاريخية والواقعيـة . وقـاد تدريباتـه فـى دكتاتوريـة فنية عنيفة . ولم يخضع أبدا لاقتراحات أو آراء ممثليه . كما عادى مدرسة فايمر التمثيلية التى اعتبرت التمثيل المسرحى (تسميعا) للحوار فى المسرح .

ز- ويعزى فضل تأصيل الواقعية فى المسـرح الـنرويجى بعـد ابسـن إلى المديـر الفنـى المسرحى هانز شريدر HANS SHRöDER مدير مسرح كريستيانيا، الذى مـهد لانتشار المذهب السـيكولوجى الواقعـى فـى الدرامـات بدرامـات كـل مـن ابسـن، بجيرونسن BJöRN BJöRNSON (١٨٥٩-١٩٤٢م) والـذى سـار علـى نـهج والده فى اعتناق طرق الإخراج المايننجينية . بل وطبقها حرفيـا عنـد توليـه إدارة مسرح كريستيانيا .. هذا المسرح الذى تحول عام ١٨٩٩ ليصبـح (المسـرح القومـى النرويجى).

حـ- الاستنتاج ..

والآن، نستنتج من كل وقائع التـاريخ المسـرحى فـى الـنرويج، أن <u>درامـات ابسن لم تنعم بحركة مسـرحية دراميـة فائقـة (فـى بدايـات عرضـها علـى المسـرح).</u> والظاهر أو لنقل المحتمل أن الجماهير النرويجية- وقد بدأت الحياة المسرحية عندها متأخرة نسبيا- لم تكن على مستوى الفكـر المسـرحى الأوروبـى، الـذى كـان منتشـرا وبغزارة فى بقية القارة الأوروبية . وعلى الأخص فى إيطاليا وإنجلترا وأسبانيا .

كما يتضح أن إصرار ابسن فى أعماله الإخراجية على نهج طريق جورج الثانى دوق ماييننجن، وفى تنفيذ لتعاليم المانينجينية قد ارتفع بمستوى المسرح النرويجى .

ولا شك أن هذا الاستنتاج يشير إلى أن الحركة المسرحية قد نجحت فى تجسيد الأفكار الاجتماعية والسياسية التى كتب ابسن من أجلها دراماته العديدة.

كما أن ديكتاتورية الإخراج التى مارسها ابسن فى أعماله لتؤكد أن هذه الديكتاتورية كانت كبحا لجماح الممثلين وشطحاتهم واقتراحاتهم .

١ - ٢٣

ما من شك أن المسرح الفرنسى هو أبرز مسارح القرن العشرين . ومن هذا المنطلق فسوق نركز عليه قدر ما فى جعبتنا من أفكار وحقائق . ولا يعنى ذلك إهمالا أو انتقاصا من حركة الغضب والسخط فى المسرح الإنجليزى والتى انطلقت متمردة على يد الإنجليزى جون أوزبورن JOHN OSBORNE فى عام ١٩٥٦م (مسرحية أنظر إلى الماضى فى سخط) LOOK BACK IN ANGER ولا هو تقصير عن ذكر جهود الأسبانى فيديريكو جارسيا لوركا بمسرحه الشعرى فى القرن العشرين .

المسرح الفرنسى

تتحدد منذ بدايات القرن العشرين ثلاثة اتجاهات رئيسية فى المسرح الفرنسى. وهذه الاتجاهات هى:

أ- مسرح البوليفار .. مسرح ترفيهى يسعى للصفقة التجارية

ب- المسرح الرسمى .. مسرح يتبع التقاليد المسرحية الرصينة

جـ- المسرح الطليعى .. ويعنى بالتجارب الجديدة على اختلاف أنواعها . ولا تزال هذه التشكيلة البعيدة عن بعضها البعض فى الدراما والأهداف والمقاصد والنتائج تعمل إلى جانب بعضها البعض، باستثناء المسرح الطليعى الذى بدأ فى الضعف والانزواء بدءا من سبعينيات القرن الماضى .

يتضح من الإنتاج المسرحى الفرنسى المعاصر، أن لكل مسرح من المسارح المشار إليها آنفا، فلسفة خاصة بالحركة المسرحية فيه تختلف اختلافا واسعا عن زميليه فى مهنة المسرح .

أ- تفصيلا

كثرت انتشارا مسارح البوليفار فى دوران القرن العشرين وبخاصة فى العاصمة باريس (مسرح باريس، مسرح الرينسانس، مسرح بورت سان مارتن، مسرح أنطوان، مسرح نوفوتيه، مسرح فامينا، مسرح بيجال، مسرح أفينيه، مسرح

ماديلين، مسرح هيبرتو) . THÉÂTRE DE PARIS, RENAISSANCE, PROT-SAINT-MARTIN, ANTOINE, NOUVEAUTÉ, FEMINA, PIGALLE, AVENUE, MADELEINE, HÉBERTOT. وبمضى الزمن داخل تقدم القرن العشرين فقدت مسارح البوليفار ألمعيتها وضعفت أساليبها (رغم استمرار بعضها فى العمل المسرحى) . وهو ما يدلل على أن الحركة المسرحية، والإخراج، والديكور وفن التمثيل لم يكن أى عنصر من عناصره على مستوى الأصالة أو الالتزام فى الفن .

وما يؤيد نظرتنا هذه أن عروض البوليفار- إلى جانب مسارحها- كانت ولا تزال تقدم داخل قاعات الموسيقى للسياح القادمين إلى باريس . وهو ما صبغ هذه العروض بالشكل الاستعراضى أو التسلية الترفيهية . ويمثل النصف الأول من القرن العشرين ظهور أغنية (الشانزون) فى المقاهى أولا، ثم انتقالها- وبالبساطة كل البساطة- إلى دور مسارح البوليفار .

ب- المسارح الرسمية

ونقصد بها المسارح الجادة مثل مسرح الكوميدى فرانسيز، وهى مسارح قيض الله لها رجال مسرح للنهوض بها (كما فى حالة مسرح الكوميدى فرانسين) وإدخال نشاطها إلى تاريخ المسرح العالمى .

فمنذ عام ١٨٨٥م وحتى عام ١٩١٣م يقود مسرح الكوميدى فرانسيز الكاتب والناقد المسرحى الفرنسى جوليه كلاريتيه JULES CLARETIE (١٨٤٠-١٩١٣م) والذى شهد الحريق المدمر الذى دمر المسرح من داخله تماما فى عام ١٩٠٠م .

سمح كلاريتيه لكتاب الدراما الطبيعية بالوصول إلى خشبة المسرح أثناء العصر الذهبى للطبيعية (الكتاب لافيدا، بورتوريش، ميربو LAVEDAN, PORTO-RICH, MIRBEAU) ومن عام ١٩١٥م يعمل إميل فابر ÉMILE FABRE فيعرض درامات موليير، ويشجع على عرض درامات الكتاب الجدد كلوديل، سالاكرو، جيرودو، أنوى CLAUDEL, SALACROU,

GIRAUDOUX, ANOUILH . ويدعو إلى الكوميدى فرانسيز كبار مخرجى المسرح الفرنسى (كوبو، جوفيه، بتويف، باتى COPEAU, JOUVET, PITOËFF, BATY إلا أن المدير الثالث للمسرح إدوارد بورديه (١٨٨٧-١٩٤٥م) EDOWARD BOURDET يعود إليه الفضل فى بث وإدخال التيار الحديث فى المسرح .. تيار الطليعية العصرى إلى بيت فرنسا العتيق .. مسرح الكوميدى فرانسيز. حتى يقود المسرح بعد ذلك العلامة جاك كوبو فى عام ١٩٤٠م .

فى عام ١٩٦٥ يصدر المسرح إحصائية رسمية تذكر الحقائق التالية:

١- من عام ١٦٨٠ وحتى عام ١٩٦٥م كان موليير أكثر كتاب الدراما الفرنسية تمثيلا على خشبة المسرح . مثلت مسرحياته ٢٧٧٢٩ مرة .

٢- ومثلت مسرحيات راسين ٨٤١٢ مرة .

٣- ومسرحيات كورنى ٦٦٩٥ مرة .

٤- مسرحيات رجنار ٥٦٨١ مرة .

٥- مسرحيات موسيه ٥٧٧٤ مرة .

٦- مسرحيات دانكور ٥٥٧٨ مرة .

٧- وأخيرا مسرحيات ماريفو ٤٣٣٤ مرة .

ويتضح أمامنا من هذا الريبرتوار أن أعمال المسرح الرسمى (الكوميدى فرانسيز) قد أتاحت الفرصة لتقعيد حركة درامية مسرحية عالية المستوى بارتكازها على نصوص جيدة . خاصة وأن نفس هذه المسرحيات الكلاسيكية كانت فى كثير من الأحيان- إلى جانب إمتاعها لجماهير عالية الثقافة- حقلا دراسيا لدارسى المسرح فى فرنسا من مختلف بقاع العالم . كما أن النهضة الفنية التى أتى بها الفرنسى كوبو وزملاؤه المخرجون من بعده شارل ديلان، لوى جوفيه، جان فيلار (وهم أبطال الإخراج المسرحى العالمى فى القرن العشرين) لتؤكد أن المستوى الفنى العام- وليس الحركة المسرحية فقط- كان مستوى ابتكاريا عاليا فى كل من فنون التمثيل والإخراج .

جـ- المسرح الطليعي

١- أولا يجب الإشارة إلى أن تعبير لفظة (الطليعية) AVANTGARDISM لم يستعمل في الحياة المسرحية إلا بعد عام ١٩١٠م . إذ كان المقصود من المسارح الطليعية هو مواجهة مسرح الصفقة (البوليفار)، وكذلك مواجهة المسرح الرسمي التقليدي (مسرح الكوميدي فرانسين) .

وكان كوبو- مرة ثانية- هو الأب الشرعي للمسرح الطليعي في فرنسا مجهزا لتقنية جديدة لخشبة المسرح، ولخشبة مسرح متجددة خلابة (مسرح ألفييه كولومبييه) THÉÂTRE DU VIEUX COLOMBIER، وفن أداء تمثيلي نظيف، صاف، بعيد عن المبالغة والميلودراما والبهلوانية وكل التأثيرات الصناعية الخلابة كذبا .

افتتح جاك كوبو مسرحه السابق الإشارة إليه يوم ٢٢ أكتوبر من عام ١٩١٣م بمسرحية الكاتب الإنجليزي (من العصر الاليزابيثي) توماس هايوود THOMAS HEY WOOD (١٥٧٣-١٦٤١م) وعنوانها (المرأة المقتولة بالشفقة) AWOMAN KILLED WITH KINDNESS

٢- ثم يكون فيرمين جيمييه FIRMIN GÉMIER (١٨٦٩-١٩٣٣) المسرح القومي الشعبي THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE كمسرح قومي شعبي يلف حوله الكتل الجماهيرية البسيطة المتعطشة للثقافة المسرحية، داخل إطار التجريب مع الجماهير الشعبية .

٣- ويتبع شارل ديلان CHARLES DULLIN (١٨٨٥-١٩٤٩م) جهود السابقين . فينشئ مدرسة لتعليم فنون المسرح والتمثيل . كما ينشئ المسرح المتجول STROLLING THEATRE الذي يركب فيه الممثلون الديكورات بأنفسهم، ويصنعون أزياء الأدوار بأيديهم .

٤- ويستكمل جاستون باتي GASTON BATY (١٨٨٥-١٩٥٢) مع زملائه المخرجين المسرحيين جورج بتويف، لوي جوفيه، شارل ديلان تفجير حركة

الكارتل CARTEL التى أخذت على عاتقها إصلاح حال المسرح الفرنسى فى عام ١٩٢٧م .

ثم يتابع الجيل الثالث تطوير الحركة الطليعية فى المسرح، لتنشط الحياة المسرحية على يد أندريا بارساك وجان لوى بارو . ANDRÉ BARSACO, JEAN-LOUIS BARRAULT

٥- يتضح مما تقدم، أن تيار الحركة الواقعية فى المسرح قد تزامن مع التيار الطليعى ABSURD والذى انبثق بشدة بعد الحرب العالمية الثانية . ونرى فى التاريخ المسرحى العلامات الهامة التالية :

أ- أن المدرسة الفرنسية بزعامة جاك كوبو وزملائه قد ساهمت فى حركة المسرح الطليعى، لتقديم مسرح "نظيف وعصرى"، حسب تعبير كوبو نفسه . وهى نفس الخاصية الأصلية التى ميزت مسرحه الأول (مسرح ألفييه كولومبييه) . وما تمس فى الوقت نفسه الحركة المسرحية فى علاقتها بالديكور المسرحى (الفراغ على خشبة المسرح) حين خصص إطارا خارجيا ثابتا لشكل الخشبة من الخارج، يتجدد عند كل مسرحية . وبهذا أضاف جوفيه تشكيلا حركيا، ودراميا كذلك، فى كل درامة جديدة .

ب- كما أن إلغاء أنوار الحافة فى هذا المسرح قد ساعد على استغلال مقدمة خشبة المسرح (البروسينيوم PROSCENIUM) بحركة مسرحية مريحة لا تعاكسها الإضاءة الأمامية، ولا تحجب منها لحظة عن أعين الجماهير .

ألغى كوبو كذلك (السوفيتا) والتى كانت تتدلى منها مناظر وأستار كانت تسبب- فى كثير من الأحيان- عائقا أما حركة الممثلين على المسرح .

إن إضافة مسرح ألفييه كولومبييه للإضاءة الدائرية قد أطلق العنان للمخرج المسرحى ليحرك ممثليه كيفما شاء وأينما يريد دون أى خوف أو حذر من ألا تلحقهم الإضاءة التى تقع على وجوههم. وفى هذا تيسير غير هين للحركة المسرحية بطبيعة الحال . لقد تضافرت جهود فنية وتقنية فى أربعينيات القرن لخدمة الحركة المسرحية والممثل والفراغ المسرحى .

جـ- فإذا ما بحثنا فى ماهية الحركة المسرحية التى نشأت بطابع خاص يتلاءم مع مسرحيات الأبسيرد أو اللا دراما . فإننا نعثر على خطوط حركية كثيرة ومتعددة، وغير متشابهة . لكنها فى الوقت ذاته قد أضافت ثراء لا حد له، جعل هذه الحركة فى مكان التميز، بل والغرابة أيضا . وتتلخص هذه الخطوط الحركية فى التالى:

أولا- حركة مسرحية رصينة

يضطر أبطال درامات العربى المولد الفرنسى الجنسية ألبير كامى ALBERT CAMUS (١٩١٣-١٩٦٠م) إلى اعتناقها، للتمسك بأهداب وروح المسرحيات اليونانية القديمة (كان كامى أول من ألقى الضوء على ارتباط مسرحه بالأصول اليونانية القديمة) ولم يخجل أن يذكر ذلك فى بحثه عن أسطورة سيزيف الذى كتبه ونشره فى عام ١٩٤٢ بعنوان:
LE MYTH DE SISYPH, GALLIMARD, P.11 مفسرا عنصر العبث الكامن فى قلب اليونانى القديم سيزيف .

ثانيا- حركة مسرحية لا معقولة

وعلى حد تعبير يوجين يونيسكو نفسه حين يقول "إن مسرح اللا معقول من حقه أن يذهب إلى القول بأن العالم الذى نعيش فيه يبدو غير معقول . وأن عقله وتفكيره لا يمكنه أن يفهم هذا العالم- كتاب د.لطفى فام، المسرح الفرنسى المعاصر ص٢٢٥".

اتخذت هذه الحركة المسرحية مكانها فى أغلب درامات اللامعقول . وأصبحت نسيجا هاما، ومتضافرا مع أحداث الدراما الواردة بعد الحرب العالمية الثانية . (صمويل بيكيت فى درامته لعبة النهاية يجلس شخصيتين من مجموع شخصيات مسرحيته الأربعة داخل صفيحتين للقمامة طوال العرض المسرحى . ويوجين يونيسكو يجلس الضيوف فى مسرحيته الكراسى فى الهواء الفارغ دون

كراسى حقيقية .. إنها حركة عبثية أبسيردية، لم يعرف تاريخ المسرح شبيها لها على الإطلاق) .

ثالثا- حركة مسرحية ثالثة فى درامات الفرنسى الفيلسوف جان بول سارتر

JEAN-PAUL SARTRE (١٩٠٥-١٩٨٠م) ترتكز تماما على الفلسفة الوجودية، تأكيدا على حرية الفرد ومسئولياته فى الحياة . حركة تكشف عن الصراع القائم بين فكرة الاختيار وبين المسئولية فلسفيا . وهو المضمون الدرامى الذى نعثر عليه فى دراماته (الذباب-١٩٤٣، جلسة سرية-١٩٤٤، موتى بلاقبور-١٩٤٦، المومس الفاضلة-١٩٤٦).

إن جذور اللامعقول، وعناصر الطليعية المسرحية تكمن فى أعمال سارتر الدرامية والملحمية، من سؤال متكرر يلف هو حوله . وهذا السؤال هو: إلى أى مدى يقبل الناس المثال الوجودى للحرية ؟ وكيف يتحملون مسئولية مصائرهم ؟

رابعا- سيادة الجوانب النفسية فى الحركة المسرحية

من الجدير الإشارة هنا إلى أن الجوانب النفسية قد لعبت دورا هاما فى تحديد وتصنيف الحركة المسرحية فى المسرحيات الطليعية على اختلاف أنواعها ومؤلفيها ، وبدرجات وتونات نفسية متفاوتة .

تؤكد ذلك مجموعة الخطابات والدراسات التى وجهها يوجين يونيسكو للمخرجين والممثلين . وفى اعتراضه عليهم وعلى مناهجهم التقليدية بحجة (ضرورات المهنة) . كتب يونيسكو لمخرج مسرحية الكراسى يقول:

"لقد تبينت بعد افتراقنا أننا ضللنا الطريق .. أى أننى تركتك تنحرف بى إلى مسلك خاطئ ابتعد بنا عن جوهر المسرحية . فمررنا على هامشها . لقد اقتفيت خطاك وابتعدت معك، فغابت نفسى عن ناظرى . وهذا يجعلنى أجزم بأنك لم تفهمنى على الإطلاق فى (الكراسى) . إن الجزء الذى غاب عنك فهمه هو بالضبط الجوهر والأساس . لقد أردت أن تشد المسرحية إليك . على حين إنه ينبغى لك أن تستسلم لها . فواجب المخرج أمام المسرحية أن يلغى شخصيته مكتفيا بأن يكون جهاز استقبال يصون الوديعة دون تحريف . أما المخرج المغرور الذى يود أن يفرض

شخصيته فلم يخلق ليكون مخرجا . على حين أن مهنة المؤلف تطالبه علـى العكس بأن يكون مغرورا، لا يتقبل أى تدخل من الآخرين مكتفيا بتفتح ذاتيته حتى أقصى مراتب النمو . ولعل من أسباب أزمة المسرح هو وجـود المخرجـين المتعجرفـين الذيـن يكتبون المسرحية على طريقتـهم . وليست الأزمـة فـى أنـهم يكتبـون مسـرحية مـا، ولكنهم يكتبون دائما المسرحية نفسها في قالب لا يتبدل، وفي صـورة تختلـف تمـام الاختـلاف عمـا أراده المؤلـف" . وفـي النهايـة، لابـد مـن الإشـارة إلى أن الحركـة المسرحية فى مسرح اللامعقول، والفن الصـامت معـها، أصبحـا فـي موضـع الصـدارة بالنسبة للإخراج المسرحي .. وبعيدا عن الحركة التقليدية أو الارتجالية، وبعيدا مـرة ثانية عن حركة مذاهب الواقعية أو التعبيرية أو الطبيعية (وهى التيارات التى سادت فى القرن العشرين) .

ومن الواضح أنها كانت حركة وفـيرة وغنيـة . إن ثيمـة (التضـاد) الحركـي تقوم بعبء كبير فى ابراز ديناميكية العمل المسرحي فى مسرحيات اللامعقـول . كمـا أن الفروقات النفسية الناتجة عن تبلد وعدم الحركة، يقابلهما في ميزان آخر حركـة ثرية وتجدد، يساعدان فكـرة اللامعقـول والمعقـول علـى أن تـأخذ كـل منـهما مكـان الأخرى فى عقول النظارة .

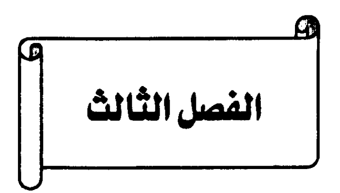
خامسا- المسارح التجريبية الأخرى

والمقصود بها هذه المسارح التجديدية، والتى أخذت طريقـها بـين الجماهـير مباشرة . وتنصب هذه (المسارح) فى الساحات العامة والميادين والمقاهي والجراجات. وهى موجة من موجات ما بعد الحرب العالمية الثانية .. وفلسفتها أن يذهب المسـرح إلى الناس وإلى الجماهير، وفي أماكن تجمعاتهم بدلا من أن تنتقل الجماهير إليه .

كما أرى أنه لا بد من الإشارة كذلك، إلى أن أغلب هـذا النـوع مـن المسـارح كانت- ولا تزال- حركة مسرحية غير سليمة، ومضطربة. إذ تبدو العروض المسرحية خالية من الدقة، بل وعادة ما تنحو إلى الارتجال . أضف إلى ذلك ضيـق المكـان فـي القهوة مثلا، وتبعـثر الجماهـير .. إذ أن جلسـتها لمشاهدة العـرض المسـرحي تكـون جلسة غير صحيحة بعيدة عن قواعد الرؤيا والمنظور. ويخلو المسرح عادة مـن المنظر

المسرحى، ويرتكز على الكلمة ومنطوقها، إلى جانب النادر من الإكسسوار. وهى كلها عناصر هامة تشكل حيزا فى الفراغ المسرحى، يصعب الحصول عليه أو الإحساس به داخل القهوة أو الجراج .

وتعمل هذه التجارب منذ نهاية الأربعينيات . والحصيلة حتى يومنا هذا، أنها لم تضف جديدا إلى التاريخ المسرحى . بل لعلها جلبت على المسرح الكثير من الضعف . إذ انضم السوفسطائيون المعاصرون إلى هذه الأنواع الارتجالية، والتى تتمسح فى اسم المسرح ووظيفته . بدليل عدم نجاح هذه التجارب، وانصراف الجماهير عنها، وضعفها، وعدم قيامها بالمهمة الفنية الدقيقة والمحسوبة التى يقوم المسرح على خدمتها .



الحركة فى الباليه

الحركة الدرامية فى الباليه

١ - ٢٤

ما من شك فى أن فن الباليـه هـو أحـد الفنـون الرفيعـة التـى زاولتـها عليـة القـوم، ومارسها ملوك فرنسا علنا وجهارا فى الحفلات الراقصة التى كانت تقام فـى البـلاط الفرنسى، وبخاصة أثناء حكم لويس الرابع عشر والخامس عشر على التوالى .

والباليه هو أحد فنون الرقص التى بدأت منذ عدة قرون فى القارة الأوروبية. وكان هو الفن الوحيد التى استأثر الطبقات العالية . لعل الموسيقى والرقص معا (وهما العنصران المكونان لفن الباليـه) كانـا مـن السـهولة بمكـان علـى عقـول هـذه الطبقـة البرجوازية أو الإقطاعية صاحبة العقول الفارغـة، والتـى كـانت تخـاف مـن الكلمـة ووقعها ونقدها .. هذا الخوف من الكلمة الذى لا يزال يعيـش حتـى يومنـا هـذا فـى عقول مثل هؤلاء البشر .

يهدف فن الباليه إلى خلق لغة غاية فى الشاعرية، وإلى تجسـيد هـذه اللغـة (الموسيقية الراقصة) إلى أشكال عديدة مـن التعبـير الفنـى . وأمـام تطـور العـالم عـبر القرون الأربعة الماضية، فإنه كان لزاما على هذا الفن أن يتطور معـه، ليتعـاون علـى إبراز كل عصر بما يتناسب مع أحواله ومقدراته .

تقوم الموسيقى مقام المضمون المادى فى المسرحيات . ولذلك ففـن الباليـه فـن أقرب إلى الخيال وإلى التحليق فى الفضـاء فـى سمـاءات عليـا، بعيـدا عـن الواقعيـة والطبيعية . حتى يعيش الأثرياء– أصحـاب الولـع بـه– فـى عـالم بعيـد عـن العـالم الحقيقى الذى يعيشونه (رغم عظمته وبرجوازيته !!) .

هكـذا كـانت رسـالة فـن الباليـه فـى القرنـين السـابع عشـر والثـامن عشـر الميلاديين . إلا أن انبثاق القرن التاسع عشر الميلادى برومانتيكيته الحالمة والخياليـة الجامحة، والقريبة من أحاسيس الجماهير، قد قـرب فـن الباليـه مـن الشـعب ومـن الطبقات المتوسطة، فأضحى معها فنا شعبيا . تبدأ آنـذاك جماهـير القـارة الأوروبيـة فى استساغته وتذوقه والإقبال عليه . الأمر الذى أضـاف جماهـير كثـيرة إليـه، ممـا

شجع الفنانين والراقصين والموسيقيين إلى الاتجاه لإنتاجه وتعدد ألوانه وعروضه. يرتكز فن الباليه بالدرجة الأولى على أسس وقواعد فن الباليه الكلاسيكى، وهو المعروف باسم فن الباليه الأكاديمى . وما من شك أن القواعد الصارمة الأولى التى وضعها مؤسسو فن الباليه الأول كانت- وستظل- هى الأساس الأول والراسخ لهذا الفن . وهى أسس غاية الدقة . لأنها تحدد الأطراف ووضعياتها تحديدا دقيقا، وتفسر الجزئيات فى عروض الباليه تفسيرا تفصيليا، وتهذب من الإيماءة وتضفى عليها دلالات بالغة، وتقيم توازنا فى الحركة المسرحية فى الباليه، وتنتج معادلا موضوعيا وتعبيريا لا يقبل الشك- بتاتا- فى فهم المعنى . فالخطوة، والقفزة، واللفة، والدوران، والجلسة، والقيام، وغير ذلك من عناصر فن الباليه، لكل منها ألف حساب وحساب . إضافة إلى الاهتمام الشديد بجسم الراقص أو الراقصة باعتباره إحساسا جوهريا فى العمل والتعامل مع فن الباليه .

فإذا افتقد الباليه الجانب الداخلى فى التعبير، أصبح شبيها بفن الحركة الرياضية ليس إلا . لذا فإن دور الموسيقى فى الباليه يعتبر دورا هاما (خاصة عندما يعزفه الأوركسترا السيمفونى المخصص لموسيقى وعروض الباليهات) . باعتبار أن الموسيقى هى المصدر وهى المحرك لكل خلجات النفس البشرية MOTIVE، والتى يقوم عليها هذا الفن فى تضافر شديد البأس . وحتى تتوافق الموسيقى بروحها التعبيرية مع روح موضوع الرقص وموضوعيته .

حول النظرية الدرامية فى الباليه

يتضح من التاريخ الفنى فى المسرح والباليه النتائج التالية :

أولا- أن نظرية الحركة فى الباليه قد قامت على الأساس الأكاديمى . إذ من الثابت أن كتبا متخصصة فى هذا الفن، وفى حركة الباليه الملكى على وجه الخصوص، قد صدرت أعوام ١٤٦٥، ١٥٨٢، ١٦٨٥م . حتى وإن خرج الباليه الملكى إلى عالم الاحتراف عام ١٦٧٢م (وهو نوع قد انقرض حاليا فى العصر الحديث) .

ثانيا– كما يتضح من المناهج الأولى للأكاديمية الملكية للرقص ACADÉMIE ROYALE DE DANCE والتى أنشئت عام ١٦٦١م فى فرنسا، أنها تقوم على أسس علمية شديدة وصارمة تختص بتعليم معانى الخطوات، وشروط البواعث وتعليم القواعد الصرفية والنحوية لفن رقص الباليه. وهى المرحلة الأولى والتى يطلق عليها (المرحلة التعليمية التربوية) فى فن الباليه.

ثالثا– يدل اهتمام معظم الدول الأوروبية بفن الباليه، وافتتاح المعاهد الفنية المتخصصة بهذا الفن (يوجد منذ عدة سنوات المعهد العالى للباليه بأكاديمية الفنون بالقاهرة ج.م.ع) . على وجود مناهج دراسية عالية المستوى، وعلى مستوى الدراسة الجامعية، بما يؤكد وجود منهجية الهيكل العلمى لهذا الفن الجميل والشاق فى آن واحد .

رابعا– تختلف النظرية الدرامية فى كل من فنى الدراما والباليه اختلافا شديدا. فقد أدت ظروف الدراما المسرحية إلى التغير والتبدل مما جعل دراما تورجيتها تنتقل– وأحيانا فى سرعة زمنية شديدة– من حال إلى حال (المسرح الرومانى بعد المسرح الإغريقى، ودراما تورجية المسرح الدينى فى القرون الوسطى مختلفة عن دراماتورجية المسرح الرومانى ... وهكذا دواليك)، الأمر الذى فرض تغييرا جذريا أو شبه جذرى فى درامية الحركة المسرحية فى الدراما.

أضف إلى ذلك تغير المكان المسرحى من مدرج حجرى إغريقى يتسع لثلاثين ألف متفرج إلى صحن داخل الكنيسة أثناء القرون الوسطى.

أما فى الباليه، فإننا لا نعثر على اختلافات كثيرة فى المكان (نشأ فن الباليه بمكانه داخل قصور الملوك وعلية القوم . وحظى هذا الفن على مناظر وديكورات استشعرت الجمال والرشاقة . فالمناظر هى حدائق غناء، وبحيرات رائعة (باليه تشايكوفسكى المعنون بحيرة البجع) . وكان ثبات المنظر المسرحى فى الباليه أو حتى الديكور المسرحى يحمل معه استشعارات جمالية بالدرجة الأولى، حافظت على الشعرية والشاعرية، وتناغمت مع فن الموسيقى الذى صاحب كل قرن من القرون الأربعة تقريبا، والذى عاصر فن رقص الباليه.

خامسا- ارتبطت نظرية الحركة في الدراما بتاريخ تطور الإخراج المسرحي في أوروبا. هذا التاريخ الذى غير وبدل كثيرا من مهنة المخرج، وفرض سيطرة قصوى- لصالح المسرح طبعا- في كل ما وضعه المخرجون البارزون (جوردون كريج، أدولف آبيا، أندريا أنطوان، جاك كوبو، نيكولاى أخلبكوف، ماكس راينهاردت، بيتر بروك) . وقد أدت سيطرة هؤلاء المخرجين إلى ميلاد نظريات إخراجية فى الدراما المسرحية أفادت كثيرا الباحثين والدارسين

أما فى نظرية الدراما فى الباليه- وخاصة فى الحركة المسرحية- فإننا لا نزال نعثر على الأسس الأولى للباليه الكلاسيكي كأساس تعليمى وتربوى وفنى فى مناهج الدراسة الجامعية الفنية . ولعل السبب فى ذلك يرجع إلى تواجد علوم وفنون الموسيقى جنبا إلى جنب من علوم وفنون رقص الباليه . إذ أن التعبير الفنى فى الباليه يقوم على أساس مركب من (الرقص + الموسيقى) أو العكس (الموسيقى + الرقص) . وهو ما نترجمه بعمل واع وإبداع خلاق لكل من مصمم الرقص والمؤلف الموسيقى، بحيث لا ينفصل الإحساس أو الوجدان أو التعبير الفنى المركب من عنصرين فى النهاية .

سادسا- تتمتع نظرية الدراما فى المسرح بحرية ابتكار واسعة المدى، وفق إبداع ووجهة نظر المخرج المسرحي . بينما النظرية فى الباليه تنتهج أساسات ومنطلقات تعليمية وفنية أيضا، لا تتمتع بنفس حرية التصرف، التزاما بحركة الباليه، وبالقفزة والجلسة واللفة والمشية والوقفة ...... الخ .

سابعا- بتطور فن الباليه على مر العصور، برز الاتحاد بين فن الرقص وفن الإيماء (والثانى من الفنون المسرحية) . مما ساعد التعبير الجسدى فى فن الباليه على التوصل إلى النتائج التعبيرية، والمفهومة من جانب جماهير الباليه، خاصة جماهير الطبقة الوسطى والشعبية .

ثامنا- استغل فن الباليه فى الحفلات الملكية (كاستقبال الملوك بعد عودتهم من أسفارهم . بينما لم يكن الفن الدرامى على مثل هذه الصورة أبدا .

تاسعا– من أهم عناصر نظرية الباليه، هو احتواء فن الباليه على فن الأشكال أو (البوزات PAUSES) بلغتنا الفنية .. أى التحيات، التأنق فى السير والجلوس، الانحناءات، مظاهر البروتوكول، وكل ما من شأنه أن يوحى بسلوك نبيل وراق (ألم يولد الباليه وسط ردهات القصور؟) .

إلا أنه يجدر القول بأن هذه الأشكال كانت تقنن تقنيا دقيقا، حتى ترد الحركة على أشكال رياضية وهندسية بارعة . مثل الدوائر الصغيرة، المثلثات، المربعات، المستطيلات، أو فى تصميمات مختلفة أخرى .

عاشرا– لا نستطيع إلا أن نقول بأن درامية الحركة فى فن الباليه قد استطاعت أن تؤدى دورها أحيانا، وفى براعة فائقة . حتى وصلت درامية الحركة هذه إلى التعبير (وبالصمت دون الكلام) عن المواقف الغرامية، أو مواقف انتصارات الحروب، أو المواقف المتسمة بالميتافيزيقيا والطقوس السحرية الغريبة . ويكفى أن نذكر الموسيقى الفرنسى لوللى وجهوده خاصة بعد القرن السادس عشر الميلادى JEAN-BAPTISTE LULLI (١٦٣٢–١٦٨٧م) أكبر مؤلفى موسيقى الباليه فى فرنسا. والذى انتقل من الباليه إلى الأوبرا، وحقق بذلك أول اختلاف فى الصورة بين فنى الأوبرا الفرنسية والأوبرا الإيطالية الأصل .

لم يهدأ لوللى بعد ذلك، بل لقد قرب من درامية فن الباليه . وحتى يجعل من الباليه عنصرا أساسيا فى العرض المسرحى، فقد كتب أول أوبرا باللغة الفرنسية عام ١٦٧٢م بعنوان (أعياد الحب) وكانت مليئة برقص الباليه .

حادى عشر– تبقى كلمة (الدرامية) ذات أثر فعال فى حياة درامية الحركة فى فن الباليه . وتتضح هذه الحقيقة فى جهود نوفير، وإنتاجه للباليهات فى نهايات القرن الثامن عشر الميلادى فى فرنسا . إذ يغلب عنصر الإيماءة على عنصر الرقص فى الباليه . الأمر الذى جعله يتوجه لدراسة قواعد المنظور وأصول التصميم عند المصورين الزيتيين فى الفن التشكيلى، للاستعانة بالصورة تجسيدا على خشبة المسرح.. لكن داخل إيقاع نفسى

خاص بشخصية الراقص والراقصة. وهو مـا نسـب إليـه تعبير (الرقـص الإيمائى) فى إعلاء للقوانين الأصلية للتعبير.

ثانى عشر– وحتى نهاية القرن الثامن عشـر الميلادى وبدايـة القـرن التاسـع عشـر، كانت أوروبا كلها تمتلئ بمصممى الرقص والباليه الإيطاليين الذين صممـوا وأخرجوا باليهات مـن أربعـة أو خمسـة فصـول (سـهرة مسـرحية كاملـة) بـرزت فيـها موضوعـات شـتى للباليـه، بـين الملاحـم والغراميـات والرومانتيكيات والقصص والسحر .

الباليه فى العصر الرومانتيكى

١ – ٢٥

كما سبق القول، من أن الأساس الأول الأكاديمى فى فن الباليه، وكذا القواعد العلمية الصارمة لم تسمح بتغيير يذكر فى مسيرة هذا الفن الراقى .

ولم يكن الباليه الرومانتيكى يختلف عن الباليه الأكاديمى الكلاسيكى السابق عليه، إلا من ناحية التطور الهادئ الذى أتى به العصر الرومانتيكى فى القرن التاسع عشر الميلادى . وكان ذلك بفعل انتصار الحركة المسرحية الرومانتيكية بلا شك (مط فى الزمان والمكان لحركات الباليه، خاصة الأطراف) (الركبتان والقدمان والساقان) . يوازى ويتوافق مع ميلودية الموسيقى الرومانتيكية المصاحبة لرقص الباليه . وتوسع فى الحركة الدرامية للباليه من أجل إضفاء روح الشاعرية والعاطفية الغنائية على الباليه الرومانتيكى .

المراجــع

١- الدكتور كمال عيد

فلسفة الأدب والفن . الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، ١٩٧٨م .

٢- الدكتور كمال عيد

المسرح بين الفكرة والتجريب . المنشأة العامـة للنشـر والتوزيـع والإعـلان، طرابلـس، الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية، ١٩٨٤م .

3- VILÁGIRODALMI KISENCIKLOPÉDIA I.II.Kötet, Gondolat, Budapest, 1984 دائرة معـارف الأدب العـالمى، المجلـد ١، ٢، دار الفكرة، بودابست ١٩٨٤م .

4- A szinhÁz VilÁgtörtÉnete I.II.kötet, Gondolatkiadó, Budapest, 1986 تاريخ المسرح العالمى . المجلد ٢،١، دار الفكرة، بودابست ١٩٨٦م .

5- SzinhÁzi Kislexikon, Gondolat, Budapest, 1969

دائرة المعارف المسرحية الصغيرة . دار الفكرة، بودابست، ١٩٦٩.

الفهـرس

الموضـوع	الصفحة

تم بحمد الله

مع تحيات
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية